

ALMA MATER STUDIORUM

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Dottorato in Musicologia e Beni musicali**

Ciclo XVI

Settore disciplinare: L-ART/07 Musicologia e Storia della Musica

ANNA QUARANTA

***Teoria e prassi di Sergiu Celibidache***

RELATORE: Chiar.mo Prof. Antonio Serravezza

COORDINATORE: Chiar.mo Prof. A. Pompilio

ESAME FINALE: ANNO 2007



## INDICE

INTRODUZIONE.....	p. I
TAVOLA CRONOLOGICA.....	» VII
I. INTERSEZIONI	
1. Sulla formazione musicale e filosofica di Celibidache .....	» 1
1.1 <i>Introduzione</i> .....	» 1
1.2 <i>I docenti di Celibidache. Heinz Tiessen: cenni biografici</i> .....	» 2
1.3 <i>La legge originaria della musica e la concezione organicistica</i> .....	» 6
1.4 <i>La svolta del 1952</i> .....	» 9
1.5 <i>L'ontologia di Hartmann e i suoi echi in Celibidache</i> .....	» 10
2. Temi e problemi della fenomenologia di Husserl.....	» 15
2.1 <i>Fenomenologia filosofica</i> .....	» 15
2.2 <i>Le Idee: riduzione, coscienza, intersoggettività</i> .....	» 18
3. Celibidache e la fenomenologia.....	» 24
3.1 <i>Noesi e noema</i> .....	» 24
3.2 <i>Ripetizione</i> .....	» 27
3.3 <i>Riduzione</i> .....	» 28
3.4 <i>Intersoggettività</i> .....	» 29
4. La diffusione del buddhismo in Occidente.....	» 31
5. Celibidache e il buddismo.....	» 39
II. IL DIDATTA. LAVORO SUL MATERIALE E ATTIVITÀ DELLO SPIRITO	
1. Le fonti. Considerazioni generali.....	» 60
2. Doppia appartenenza del suono.....	» 64
3. Appropriazione, riduzione, trascendenza.....	» 75
4. Articolazione.....	» 76
5. Tensione e intensità.....	» 87
6. Spazialità e continuità.....	» 89

7. Fraseggio.....	» 94
8. <i>Flächigkeit/Eckigkeit</i> .....	» 95
9. Struttura.....	» 96
10. Espansione, punto culminante, forma.....	» 98

### III. IL DIRETTORE

1. Le ragioni di una scelta: contro la riproducibilità tecnica.....	» 105
2. Gesto e tecnica.....	» 109
3. Dentro il laboratorio: le prove .....	» 118
4. Cattedrali sonore. Sulle esecuzioni bruckneriane di Celibidache.....	» 127
4.1. <i>Premessa</i> .....	» 127
4.2. <i>Celibidache e Bruckner. Questioni generali</i> .....	» 128
4.3. <i>La fine nel principio</i> .....	» 131
4.4. <i>Espansione – punto culminante – compressione</i> .....	» 143

CONCLUSIONI.....	» 150
------------------	-------

### APPENDICI

1. Sergiu Celibidache: <i>Sulla Fenomenologia della musica</i> .....	» 156
2. Prove della IX Sinfonia di Bruckner (Monaco, 4-7 settembre 1995).....	» 172
3. Le registrazioni di Celibidache.....	» 177

BIBLIOGRAFIA.....	» 192
-------------------	-------

La scelta di condurre una ricerca su di un direttore d'orchestra, sebbene in linea con i recenti orientamenti degli studi musicologici nei quali trova spazio crescente l'interesse per l'interpretazione musicale, si espone ad alcuni rischi. Anzitutto, quello di ingenerare il sospetto di un taglio biografico non pertinente con gli scopi e lo stile di una dissertazione dottorale. Il fatto però che l'oggetto di questa ricerca sia un direttore come Sergiu Celibidache cambia in modo sensibile la prospettiva. Al pari di quella esecutiva, Celibidache ha sempre coltivato con strenua passione l'attività didattica, attraverso corsi di direzione d'orchestra e seminari tenuti nelle più disparate istituzioni musicali e culturali in giro per il mondo, fino a stabilizzarla nella serie delle lezioni per l'Università di Magonza, cominciate nel 1978. In questa sede, ma anche durante il lavoro di prova con gli orchestrali, Celibidache ha esposto agli allievi un'articolata riflessione teorica riassunta nell'etichetta di «Fenomenologia della musica». Il rapporto didattico, cui egli riconosceva una dignità pari a quella della pratica musicale, diveniva luogo privilegiato, socraticamente inteso, della trasmissione viva del suo pensiero, del quale Celibidache non ha mai voluto dare un'esposizione scritta, argomentando la scelta con il rifiuto del "logos" occidentale e dando il primato alla dimensione vissuta, all'esperienza viva e diretta rispetto a quella dell'attività dell'intelletto. Il tema dell'inefficacia del linguaggio di fronte al compito di verificare i modi in cui il suono agisce sulla coscienza dell'uomo (è questo, in sintesi, il senso di una fenomenologia musicale), è stato senz'altro alimentato dalla profonda conoscenza e vicinanza di Celibidache ai sistemi di pensiero orientali. Questo rappresenta il secondo aspetto rischioso di una ricerca di questo tipo: come legittimare un'esposizione verbale scritta del pensiero di un uomo che tale esposizione ha sempre osteggiato con forza? Tanto più che nella schiera di allievi che hanno avuto contatti più o meno diretti e più o meno prolungati nel tempo con il Maestro, si registra la tendenza ad enfatizzare, appunto, la critica al mezzo del linguaggio, impossibilitato a veicolare quanto è invece attingibile solo nell'esperienza vissuta. Ritengo che questo sia un aspetto tutto da chiarire, a più livelli. Premesso che il tema dell'ineffabilità è tema potente, non riducibile a slogan, e largamente presente nella cultura occidentale come in quella orientale, la stessa posizione di Celibidache rispetto al linguaggio va meglio contestualizzata. Perché, appunto, altro è il suo atteggiamento nei confronti della parola scritta, altro quello nei confronti della parola detta, che Celibidache ha coltivato con estrema dedizione e cura. Non è stato uomo di poche parole: ha parlato senza posa, nelle lezioni come durante le prove; ha comunicato e spiegato e polemizzato molto. Di più, la sua è una parola potente, precisa, acuta. Pur sostenendo la causa dell'impotenza del linguaggio, Celibidache non si è stancato di servirsene, con una grande sensibilità per la varietà di registri, da quello dell'argomentazione rigorosa e della dialettica assai lucida (vi si avverte il

peso degli studi filosofico-matematici da lui condotti) fino a quello di inclinazione più suggestiva e poetica; da segnalare anche un pervasivo uso della metafora,<sup>1</sup> sorta di pungolo all'immaginazione e all'intuizione, bordo estremo di un linguaggio che, appunto, cerca di superare sé stesso. Gli addentellati di un certo uso del linguaggio con le dottrine orientali verranno discussi in un paragrafo specifico del primo capitolo. Premeva qui precisare che, conformemente all'esempio di Celibidache, ci si deve anzitutto porre il problema di una parola documentata e precisa, chiara come il pensiero che veicola. Vi è poi un dato che forse molti ignorano. Già all'altezza degli anni Sessanta, era noto che Celibidache lavorasse ad un testo sulla fenomenologia;<sup>2</sup> ancora dieci anni dopo è lui stesso a farvi esplicito riferimento: «Questo [che la scuola di Hans Swarowsky sia “dilettantismo applicato”] io nel mio libro sulla fenomenologia lo dimostro punto per punto».<sup>3</sup>

Non si sa cosa sia stato di quel lavoro: è lecito avanzare il dubbio che l'atto della scrittura, pure perseguito come lo scopo di un lungo periodo di lavoro, si sia poi rivelato insostenibile o inefficace: verosimilmente perché il procedimento empirico e intuitivo era più congeniale a Celibidache di una formulazione sistematica ed esplicativa, al quale il suo pensiero (articolato, organico e potente a suo modo, ma anche eclettico e non improntato al “rigore” sistematico) tende a sottrarsi. Lo dichiara lui stesso in apertura della conferenza tenuta all'Università di Monaco il 21 giugno 1985, in occasione della quale fu costretto a servirsi di un testo appositamente preparato, la cui trascrizione ci consente oggi di disporre dell'unico suo scritto ufficiale.<sup>4</sup>

Celibidache ha, con molta probabilità, tenuto per sé quello che forse è rimasto allo stato di canovaccio di appunti e riflessioni; e, anziché dargli una veste definitiva e conclusa licenziandolo per le stampe, ha preferito recitarlo a voce lungo tutto l'arco della sua attività didattica. Non si spiegherebbe altrimenti come sia possibile imbattersi nelle medesime espressioni, definizioni, esemplificazioni<sup>5</sup> da lui utilizzate in circostanze diverse e anche a distanza di anni: è l'emergere di stringhe di testo, di quel fantomatico «libro sulla fenomenologia» forse scritto e mai pubblicato. Per questo motivo si è fatto a meno di elencare tutte le interviste rilasciate da Celibidache, come fa Tom Zelle nel suo pregevole e utilissimo lavoro, tanto più che lo stesso autore ha poi basato la sua ricostruzione su un numero limitato

1 Cfr. in particolare il capitolo terzo, *passim*, e l'Appendice 2.

2 «[...] Si alza tutte le mattine all'alba, fa gli esercizi yoga, si divide fra lo studio della musica, la lettura, *la stesura di un saggio sulla fenomenologia musicale*, sbriga la corrispondenza come agente di se stesso, e nei periodi in cui insegna ai sessanta allievi che convergono a Siena da tutte le parti del mondo, riesce a reggere con perfetta disinvoltura otto ore quotidiane di lavoro [...]», G. LIVI, *Candido e furibondo*, «Epoca», 28 maggio 1961, XII, p. 556; poi in L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004, pp. 49-56: 51.

3 S. CELIBIDACHE, *Conferenza stampa di presentazione del corso internazionale di direzione d'orchestra tenuto da Sergiu Celibidache al Teatro Comunale di Bologna* (20 febbraio 1972), a cura di A. Spano, in *Celibidache e Bologna*, cit., pp. 123-134: 124.

4 S. CELIBIDACHE, *Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag*, der einzige Vortrag Celibidaches erstmals vollständig herausgegeben, Sergiu Celibidache Stiftung, München, Triptychon Literaturverlag, 2001. Da ora in poi citato MP. Esce in questi giorni una seconda edizione riveduta e corretta, di cui non si è potuto di necessità tener conto. C

5 Il climax nel primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven, citato in MP, p. 32, e suonato al pianoforte, ritorna con le stesse modalità nel bel mezzo di una prova di *Morte e trasfigurazione* a Stoccarda, novembre 1972 (cd DG, «Celibidache Edition» III). Un violento attacco contro Bernard Haitink si trova con le stesse parole nella conferenza citata nella nota 3 e tredici anni dopo in MP, p. 51.

di documenti di questo genere.<sup>6</sup>

Nel non poter dire o scrivere del pensiero di Celibidache, può celarsi anche il rischio di settarismo che si accompagna in circostanze di tal fatta: da un lato, un artista dal vasto sapere e di indubbio carisma, non esente dal compiacimento del ruolo di guru che gli viene tributato e, dall'altra, un seguito nutrito di allievi fedelissimi, disposti anche a seguirlo in sedi diverse, che rischiano talora di far torto al suo stesso insegnamento alimentando un certo dogmatismo nella riproposizione pedissequa di talune tematiche.<sup>7</sup> Ha fatto scuola, Celibidache: molti allievi ne proseguono, in corsi e seminari proposti con continuità in diversi Paesi nel mondo, l'impegno didattico e propongono l'insegnamento di questa visione della musica e dell'arte maturata nel segno della sua personalità e della sua ricerca (cito fra gli altri, i direttori d'orchestra Konrad von Abel, Jordi Mora e Raffaele Napoli, i pianisti Alessandro Drago e Christa von Bützberger).

Lungi dall'essere la ricostruzione sistematica e definitiva di tale visione, questo lavoro si propone di indagare il suo pensiero e di leggerlo nella prospettiva di un tentativo di ricostruzione culturale, operazione di cui ancora si avverte il bisogno visto che, per motivi diversi, né i biografi ufficiali di Celibidache, Klaus Umbach e Klaus Weiler,<sup>8</sup> né Tom Zelle, autore della sino ad oggi unica dissertazione dottorale su Celibidache, discussa nel 1996 all'Arizona University, soddisfano pienamente.<sup>9</sup> La ricostruzione dell'orizzonte teorico-culturale all'interno del quale Celibidache si colloca, non è qui disgiunta dalla considerazione della prassi, esaminata nei vari stadi in cui essa si è estrinsecata: da quella didattica a quella strettamente esecutiva, dalla fase delle prove agli esiti del concerto. Donde il titolo, che allude intenzionalmente al necrologio scritto da Fedele D'Amico per Wilhelm Furtwängler, che di Celibidache fu a modo suo maestro ed esempio.<sup>10</sup>

Sono esclusi dalla presente ricerca gli aspetti meramente biografici, così come le connotazioni

---

6 Cfr. nota 9.

7 Sintomatica e degna di rilievo è la testimonianza di Markand Thakar, che intende rivendicare la propria indipendenza e autonomia di giudizio pur nell'omaggio devoto e grato al Maestro dal quale dichiara di aver guadagnato, soprattutto, il "proprio sé e la propria mente": « I believe Celibidache was unhappy with me for not staying in Munich and studying with him as he suggested. I very much wish he understood why: I had to learn things for myself. Perhaps it is my spirit of independence or self-sufficiency. In any case, I could not join his remarkable cadre of followers, who go to his rehearsals and concerts, following him from city to city around the European continent. Many are there because they want to be reflected in the glow of the legendary Celibidache; still asking the same inane, irritating questions after years. Even the bright ones, though, are there to get the knowledge from him. But I needed to learn things for myself. [...] As an intensely dedicated teacher, he wanted to lead me each step of the way; and as an intensely dedicated student, I wanted to learn by giving it my own best shot », M. THAKAR, *Tribute to a Teacher*, reperibile in formato elettronico nel sito [www.markandthakar.com](http://www.markandthakar.com).

8 K. UMBACH, *Celibidache – der andere Maestro*, München, Piper, 1995; trad. it., *Celibidache. L'altro maestro*, Roma, Edimedia, 1997; K. WEILER, *Celibidache Musiker und Philosoph*, München, Schneckluth, 1993 (esce mentre scrivo queste righe la seconda edizione ampliata).

9 T. ZELLE, *Sergiu Celibidache – Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music*, Diss. Arizona State University, Ann Arbor, Michigan, 1996. Il lavoro ha il pregio di basarsi su un vasto apparato documentario, fornendone una prima sistematizzazione. A fronte della ricchezza delle fonti, viene però privilegiato un taglio assai sintetico e asciutto nell'esposizione del pensiero di Celibidache, inquadrato limitatamente al confronto con Husserl. Del resto l'autore indica esplicitamente fra i suoi propositi, oltre quello di esporre il contributo di Celibidache ad una fenomenologia della musica, quello di fornire una bibliografia più esaustiva possibile su cui possano basarsi ricerche future.

10 F. D'AMICO, *Teoria e prassi di Furtwängler*, in ID., *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 423.

aneddotiche e la disamina dei giudizi critici con i quali Celibidache ha lanciato strali contro artisti e compositori (vengono menzionati in casi assai limitati, e solo quando strettamente connessi all'argomento di volta in volta trattato): i momenti salienti della vita e dell'attività di Celibidache vengono elencati in una tavola cronologica a corredo del testo. È altresì omessa, salvo qualche breve cenno nel paragrafo finale del terzo capitolo, una valutazione dell'evoluzione stilistica di Celibidache, pur nella consapevolezza della tardività dello stile del periodo monacense, cui perlopiù si riferiscono le esemplificazioni. È l'estrema stagione di Celibidache, quella in cui le sue scelte tendono alla assolutizzazione: ciò sia detto non solo per lo stile esecutivo, caratterizzato dalla estrema dilatazione dei tempi e da un gesto più meditativo che estroverso; ma anche per le scelte espressive e per l'esposizione del proprio mondo ideale. Il Celibidache degli anni Settanta, ad esempio, appare un tantino più disposto ad una comunicazione effusiva ed esuberante; quello del decennio successivo si volge progressivamente alla comunicazione più decantata, sottile, senza nulla più concedere al compromesso della definizione e della esemplificazione. Si veda, in proposito, la sua opinione sull'interpretazione musicale, qui esposta nelle Conclusioni; o, similmente, il suo pensiero su cosa sia la musica, qui riferito nel paragrafo sui rapporti col buddhismo, nel primo capitolo.

Un lavoro di ricerca siffatto ha dovuto includere fonti e materiale documentario di natura del tutto particolare: numerose interviste del Maestro, appunti dattiloscritti di numerosi allievi dei corsi di Mainz, affermazioni e riflessioni rintracciabili nelle testimonianze televisive e cinematografiche.

Nella prima parte viene descritto il quadro di riferimento culturale cui si ricollega la formazione di Celibidache, nonché le principali ascendenze del suo "sistema" teorico. Esposti in particolare i profili di Heinz Tiessen e di Nicolai Hartmann, dei quali è difficile sopravvalutare l'influenza su Celibidache, si forniscono i lineamenti principali della riflessione filosofica fenomenologica di Husserl, limitatamente ai temi e ai concetti che attengono alle problematiche affrontate dal direttore rumeno: la coppia noesi/noema, l'intersoggettività e la coscienza. Vengono altresì indagati i riferimenti al pensiero induista e al buddhismo zen che si sono rivelati un significativo laboratorio concettuale da cui Celibidache, oltre che spunti di riflessione, ha tratto veri e propri calchi nella personale elaborazione degli strumenti linguistici: numerose espressioni utilizzate sono riconducibili a specifiche letture documentate e a passi del canone buddhista. Il lavoro ha inteso presentare anche le intersezioni fra questi differenti ambiti culturali di riferimento, anzitutto relativamente al tema della coscienza, ma anche esaminando ulteriori punti di contatto, a partire dal documentato interesse di Husserl per il pensiero di Buddha.

La seconda parte del lavoro è incentrata sul didatta Celibidache ed offre un'esposizione discorsiva, organizzata per campi concettuali e per quanto possibile sistematica, dei materiali documentari inediti sin qui raccolti (appunti delle lezioni). Le osservazioni su come il suono agisca sulla coscienza dell'uomo, con riferimenti alla psicologia della percezione e a diverse acquisizioni scientifiche, sono



offerte in un quadro che tiene conto della dimensione empirica in cui sorgono, cioè le condizioni dello strumentista che lavora sul materiale preliminarmente alla sua esecuzione. La progressiva appropriazione di un brano (ritmica, melodica, armonica), la possibilità di articolarlo per unità sempre maggiori, cioè di organizzarlo secondo un'idea debitrice al pensiero organicista, passano per numerose osservazioni riguardanti i criteri della spazialità del suono e di una particolare concezione del tempo musicale. Ne risulta una eccezionale capacità assimilatrice di Celibidache, che ricompone in una visione personale tutti i sistemi teorico-culturali con cui è entrato in contatto.

Nella terza parte, fatto il punto sul rifiuto di Celibidache delle incisioni discografiche, si prende in esame l'attività dell'esecutore nei suoi vari aspetti, da quello tecnico della gestualità, alla modalità di svolgimento delle prove, fino agli esiti finali, con una campionatura focalizzata su alcuni aspetti del corpus sinfonico che meglio ha incarnato l'ideale musicale di Celibidache, ossia quello di Anton Bruckner. In questa disamina si è cercato di far emergere il legame coerente che salda la prassi alla teoria.

## TAVOLA CRONOLOGICA

### **11.7.1912-1935**

Sergiu Celibidache nasce a Roman in Romania (calendario gregoriano; secondo il calendario giuliano, allora ancora in vigore, il 28 giugno). A 4 anni improvvisa al pianoforte. Nove anni di studio del pianoforte e della musica in genere. Dopo il diploma, studi a Jassy di Matematica e Filosofia. Inizio di studi di musica, proseguiti a Bucarest. Pianista in una scuola di danza a Bucarest.

### **1935/36**

Studi a Parigi. Lavoro in una formazione jazz.

### **1936-45**

Studia a Berlino alla Musikhochschule e alla Friedrich-Wilhelm-Universität. Tra i suoi insegnanti figurano: Heinz Tiessen (Composizione), Walter Gmeindl (Direzione), Hugo Diestler (Contrappunto), Kurt Thomas e Fritz Stein (Teoria), Eduard Spranger e Nicolai Hartmann (Filosofia), Arnold Schering e Georg Schünemann (Musicologia). Concepisce una tesi dottorale dal titolo: *Formbildende Elemente in der Kompositionstechnik Josquin des Prés*. Tournée come accompagnatore di un mimo. Formazione personale come ballerino. Concerti con gruppi e cori di dilettanti. Esegue i Sei concerti brandeburghesi di Bach con allievi della Musikhochschule (nell'autunno del '44 all'incirca). Abbozzo e compimento di proprie composizioni.

### **Agosto 1945**

Vincitore del concorso per direttore della Orchestra sinfonica della radio di Berlino, istituito dalla forza di occupazione sovietica.

### **23.8.1945**

Morte di Leo Borchard, primo direttore del dopoguerra dei Berliner Philharmoniker.

### **29.8.1945**

Primo concerto di Celibidache con i Berliner, con successo sensazionale.

### **1.12.1945**

Viene nominato rappresentante dei Berliner con licenza di muoversi nelle quattro zone d'occupazione.

### **1946**

Inizia l'attività di docente allo Internationales Musikinstitut di Berlino.

### **Febbraio 1946**

Eletto direttore stabile (principale) dai membri dell'orchestra fino al ritorno di Furtwängler. Dal 1946 al '49 Celi dirige quasi tutte le tournées dei Berliner.

### **21.12.1946**

Prima esecuzione tedesca della Settima Sinfonia (Leningrado) di Shostakovich.

### **1.5.1947**

Denazificazione di Furtwängler, alla cui accurata preparazione Celibidache ebbe una parte importante.

**25.5.1947**

Primo concerto postbellico di Furtwängler coi Berliner, di cui Celibidache rimane comunque direttore principale, d'accordo con il maestro.

**8.4.1948**

Primo concerto di Celibidache con la London Philharmonic Orchestra.

**Novembre 1948**

Tournée di Furtwängler e Celibidache con i Berliner in Inghilterra.

**1949**

Grandi successi di Celibidache in Inghilterra, a Vienna, in Italia e in Francia.

**1950/51**

Trionfali concerti nell'America centrale e del Sud.

**Maggio 1951**

Celibidache deve sottoporsi ad una difficile operazione al collo a Città del Messico.

**1951/52**

Concerti in Italia, in Centro e Sudamerica.

**1952**

Furtwängler torna alla guida dei Berliner.

**Maggio 1952**

Celibidache trionfa a Buenos Ayres.

**19.12.1952**

Ultimo incontro con Furtwängler a Torino.

**1953**

Ottiene il Kunstpreis für Musik della città di Berlino.

**Ottobre 1953**

Primo concerto con l'Orchestra della Scala di Milano.

**28.11.1954**

Insignito del Grosses Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland «per i meriti nella ricostruzione dell'Orchestra filarmonica di Berlino dopo la guerra».

**29.11.1954**

Ultimo concerto con i Berliner – sino al 31.3.1992.

**30.11.1954**

Morte di Furtwängler.

### **13.12.1954**

Herbert von Karajan viene eletto successore di Furtwängler. Celibidache abbandona Berlino e i Berliner Philharmoniker che aveva diretto in 414 concerti.

### **1955**

Premio del Verband Deutscher Kritiker.

### **Dal 1955**

Intensa attività concertistica in Italia. Nel periodo 1953-1967 Celibidache dirige l'Orchestra della Scala nel primo concerto di ogni stagione. Intensa collaborazione con l'Orchestra di Santa Cecilia di Roma dal 1955. Attività come direttore ospite con le orchestre della radio di Roma, Milano, Torino, Napoli, Bologna e Firenze. Concerti come ospite in Israele e in Inghilterra.

### **7.10.1957**

Per la prima volta in tre anni, di nuovo a Berlino, Celibidache dirige l'Orchestra sinfonica della radio in un concerto in onore di Heinz Tiessen per i suoi settant'anni.

### **1957/58**

Concerti con l'Orchestra sinfonica del WDR a Colonia e tournées attraverso la Repubblica federale tedesca e l'Italia (1958).

### **1958/59**

Primi concerti con l'Orchestra della Radio di Stoccarda.

### **1960-63**

Stretta collaborazione con la cappella reale di Copenaghen con la quale intraprende una grande tournée nella Repubblica federale tedesca e a Berlino ovest.

### **21-28 ottobre 1962**

Primi concerti con l'Orchestra sinfonica della radio svedese.

### **Ottobre 1963**

Termine della collaborazione con la Cappella Reale di Copenhagen.

### **1963-1971**

Direttore ospite stabile e responsabile artistico dell'Orchestra Sinfonica della Radio Svedese. Concerti a Stoccolma e in altre città svedesi. Nel 1967 tournées in Danimarca e nella RFT. Inoltre: 1968 Svizzera e Spagna, 1969 RFT e Berlino Ovest nonché Finlandia e Austria, 1970 RFT, Paesi Bassi, Austria e Romania.

### **Gennaio 1966**

Concerti con la Staatskapelle di Berlino a Berlino Est, Dresda e Lipsia.

### **1967**

Concerto con l'Orchestra della Radio di Stoccarda a chiusura della decima "Settimana di musica leggera" istituita dalla Radio della Germania meridionale, annessa una produzione televisiva presso la stessa stazione nell'ambito della serie "Bei der Arbeit beobachtet".

**1969/70**

Concerti a Bamberg e in altre città tedesche con i Bamberger Symphoniker.

**1970**

Nominato cavaliere dell'Ordine di Vasa a Stoccolma. Gli viene inoltre conferito il premio danese Leonie-Sonning per la musica a Copenaghen.

**21-3-1971**

Celibidache dirige il concerto per il giubileo della Radio di Stoccarda in occasione del venticinquesimo anniversario della sua fondazione.

**1972**

Corsi di direzione a Bologna e a Siena.

**1972-77**

Principale direttore ospite e responsabile artistico dell'Orchestra sinfonica della Radio di Stoccarda, con la quale annualmente dà concerti anche in altre città tedesche e inoltre all'estero: nel '76 in Jugoslavia, Spagna, Francia e Austria; nel '77 in Francia. Anche dopo il '77 rimane legato da apporti di amicizia all'orchestra e nel periodo '78-'82 la dirige ogni anno a Stoccarda e in tournée in Germania occidentale.

**Dal dicembre 1973 sino al 1975**

Principale direttore ospite dell'Orchestra nazionale dell'ORTF a Parigi, dove Celibidache vive con sua moglie Joana e suo figlio Serge.

**1977/78**

Corsi di direzione a Treviri.

**1978**

Corsi di direzione a Bucarest con l'Orchestra filarmonica locale. Inizio dell'attività didattica al Musikwissenschaftliches Institut dell'Università di Mainz in forma di blocchi di lezioni concentrate in due periodi dell'anno fino al 1992 – lezioni sulla "Fenomenologia musicale". Concerti con l'Orchestra sinfonica di Tokio NHK, la London Symphony Orchestra e l'Orchestra di Stato della Renania-Palatinato.

**14 febbraio 1979**

Primo concerto con i Münchner Philharmoniker. Successo sensazionale.

**Giugno 1979**

Viene nominato Generalmusikdirektor della città di Monaco e Direttore principale dei Filarmonici, membro dell'Accademia bavarese di Belle Arti.

**15.10.1979**

Prima esecuzione dell'Ottava Sinfonia di Bruckner con i Münchner Philharmoniker.

**17.10.1979**

Primo concerto all'estero con i Münchner Philharmoniker a Bratislava: in programma, l'Ottava di Bruckner.

**1980-82**

Corsi di direzione a Monaco con i Münchner Philharmoniker ogni anno in maggio-giugno.

### **Giugno 1981**

Crisi di fiducia fra Celibidache e l'Orchestra che viene risolta rapidamente.

### **Ottobre 1981**

Prima tournée tedesca con i Münchner Philharmoniker.

### **7-8.10.1981**

Concerti con i Münchner Philharmoniker alle Berliner Festwochen.

### **Gennaio 1982**

Tournée in Germania.

### **Marzo 1982**

Giro di concerti in Francia, Italia e Spagna.

### **9.6.1982**

Ultimo concerto con l'Orchestra della Radio di Stoccarda.

### **Settembre 1983**

Concerti alle Berliner Festwochen con i Münchner Philharmoniker.

### **27.2.1984**

Concerto alla Carnegie Hall con l'Orchestra studentesca del Curtis Institute di Philadelphia, che Celibidache aveva preparato nel corso di tre settimane.

### **Giugno 1984-85**

Grave malattia di Celibidache che porta ad una seria crisi di fiducia fra lui e l'Amministrazione comunale di Monaco. Celibidache crede di dover rinunciare alla sua posizione a Monaco.

### **Novembre 1984**

Notevolmente migliorato, Celibidache dirige la London Symphony Orchestra.

### **19.11.1984**

Ultimo (temporaneamente) colloquio con il borgomastro di Monaco Georg Kronawitter, i cui tentativi di mediazione sono falliti. Celibidache abbandona Monaco e prende commiato dalla sua orchestra.

### **17.11.1985**

Grazie alla mediazione di Heinz Friedrich, presidente dell'Accademia bavarese di Belle Arti, e grazie all'impegno decisivo dei più noti compositori, di numerosi musicisti, docenti e giornalisti di Monaco, si giunge alla riconciliazione tra Celibidache e la capitale bavarese.

### **23.2.1985**

Trionfale ritorno sul podio dei Münchner Philharmoniker.

### **Autunno 1985**

Celibidache lavora con l'Orchestra studentesca della Musikhochschule di Monaco.

**27.9.1985**

Nuovo Statuto dei Münchner Philharmoniker.

## **Inizio ottobre 1985**

Tournée dei Münchner Philharmoniker nella ex DDR e a Bratislava.

**17.10-1.11.1985**

Lorin Maazel dirige al posto di Celibidache nella tournée in USA e Canada. Gli era stata offerta allorché Celibidache, nell'ultimo colloquio con Kronawitter (19.11.1984) aveva lasciato Monaco.

**10.11.1985**

Solenne inaugurazione della nuova Philharmonie im Gasteig. Celibidache dirige il concerto d'apertura.

## **Novembre 1985**

Celibidache firma per la prima volta un accordo con la città di Monaco.

## **Febbraio 1986**

Esibizione a Varsavia con i Münchner Philharmoniker .

## **Settembre 1986**

Concerti dei Münchner Philharmoniker alle Berliner Festwochen.

**7-24.10.1986**

Celibidache e i Münchner Philharmoniker in tournée in Giappone.

## **Gennaio 1987**

Concerti a Francoforte, Stoccarda e Mannheim.

## **Febbraio 1987**

Concerto a Salisburgo, tournée in Spagna e Italia. A Bologna Celibidache riceve il Nettuno d'oro.

**30 maggio 1987**

Concerto al Maggio Musicale a Firenze.

## **Estate 1987/88**

Celibidache dirige due volte al Festival musicale dello Schleswig-Holstein una Internationale Jugendorchester-Akademie e in seguito porta in tournée l'orchestra.

**21.7.1987**

Conferimento della Goldene Ehrenmünze della capitale della Baviera in occasione dei 75 anni di Celibidache da parte di Kronawitter.

## **Autunno 1987**

Tournée italiana con i Münchner Philharmoniker. Spilla d'oro al merito conferita da Milano a Celi. Prima apparizione al Festival Internazionale Bruckner di Linz. Nella Stiftskirche di St. Florian viene eseguita l'Ottava Sinfonia. Esecuzioni a Lipsia, Berlino est e ovest e tournée in Svizzera.

### **27-29 gennaio 1988**

Concerti a Parigi.

### **25 giugno 1988**

Esecuzione dell'Ottava di Bruckner al Passionsspielhaus di Erl.

### **29-30 giugno 1988**

Concerti al Festival d'Été a Rouen.

## **Autunno 1988**

Concerti alle Berliner Festwochen. Tournée in Germania.

### **1989**

Invitato a Bonn a dirigere il concerto in occasione del 40. anniversario della fondazione della Repubblica federale. Tournée in varie città tedesche, a Parigi e Madrid, al Musikverein di Vienna, a Salisburgo e ancora al Brucknerfest di Linz/St. Florian. Prima tournée in USA e Canada con i Münchner Philharmoniker. Prima esecuzione a Monaco dal 1958 della Nona Sinfonia di Beethoven; in occasione di questo concerto Celibidache redige un contributo al programma di sala relativo ai tempi del secondo movimento della sinfonia

### **1990**

Poco prima della caduta del regime di Ceausescu Celibidache aveva iniziato un giro di concerti nella sua patria, unito ad una vasta iniziativa umanitaria. A Monaco, in marzo, ha un malore e deve interrompere l'esecuzione, ma due giorni più tardi è di nuovo sul podio. Tuttavia da quel momento in poi dirigerà seduto. Tournées a Praga, Lipsia, Berlino Est, Dresda e Vienna, nonché al Brucknerfest di Linz/St. Florian. Seconda tournée in Giappone. Dirige per la prima volta nella sua carriera la Messa in Si minore di Bach in 3 concerti a München (dopo una dozzina di prove con orchestra e coro).

### **1991**

Professore onorario della Staatliche Musikhochschule di Monaco. Gli viene conferito il Großes Bayerisches Verdienstorden, a Berlino è nominato Professore *honoris causa* a Berlin e membro onorario dell'Orchestra Sinfonica della Radio.

Concerti a Francoforte, Amburgo, Colonia, al Concertgebouw di Amsterdam (con l'VIII Sinfonia di Bruckner), a Metz, Rouen, Parigi, Madrid e Kiev, di nuovo al Brucknerfest di Linz/St. Florian und a Roma, in occasione della visita ufficiale del Presidente della Repubblica tedesco.

### **1992**

38 anni dopo la brusca separazione Celibidache incontra di nuovo l'orchestra con cui aveva iniziato la carriera, i Berliner Philharmoniker. Celibidache impone 6 prove e dirige

### **31.3.-1.4.1992**

la VII Sinfonia di Anton Bruckner con i Berliner.

## **Primavera 1992**

Ospite all'esposizione universale di Siviglia con i Münchner Philharmoniker . Tournée in Sudamerica.

### **11.7.1992**



Per gli ottant'anni del maestro gli viene conferita la cittadinanza onoraria della città di Monaco, oltre al Großes Verdienstkreuz mit Stern des Verdienstordens della Repubblica federale tedesca. Concerti con Arturo Benedetti Michelangeli, che suona per il compleanno di Celibidache il Concerto in Sol di Ravel.

## **Autunno 1992**

Altre esibizioni con Arturo Benedetti Michelangeli (Schumann, Concerto in La minore), a Monaco e in Estremo Oriente.

## **1993**

Celibidache tiene a Monaco le lezioni sulla Phänomenologie der Musik già tenute a Mainz. Tournées con i Münchner Philharmoniker a Lipsia, Brema, Colonia, Amburgo, in Spagna, Giappone (Tokio, Nagoya, Osaka) und di nuovo in Sudamerica (Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro). Riceve il Maximiliansorden (Bayerischer Verdienstorden).

## **1994**

Esibizioni con i Münchner Philharmoniker a Sofia, Vienna, Lisbona, Madrid, Colonia, Bonn e Amsterdam statt.

Celibidache viene insignito della cittadinanza onoraria e dottore *honoris causa* dell'Accademia d'arte di Iași in Romania, nell'università dove aveva iniziato gli studi.

**1995** Concerti a Las Palmas, Tenerife e Murcia in quella che sarà l'ultima tournée. Corsi di direzione alla Schola Cantorum di Parigi. Nominato „Commandeur des Arts et Lettres“ in Francia. Per motivi di salute deve ridurre il programma della stagione 1995/96 e cancellare alcuni impegni, cosicché a Monaco vengono eseguiti solo tre programmi:

## **Settembre 1995**

Bruckner, IX Sinfonia

## **Gennaio 1996**

Mozart, Concerto per pianoforte K. 271 e Beethoven, III Sinfonia.

## **1, 3-4.1.1996**

Ultimi concerti di Celibidache. In programma l'ouverture *Rosamunde* di Schubert, il Concerto K. 466 di Mozart (con il contrabbasso di Celibidache Dan Grigore) e la II Sinfonia di Ludwig van Beethoven. Nei mesi successivi tiene un ultimo corso di direzione alla Schola Cantorum di Parigi.

## **14 agosto 1996**

Sergiu Celibidache muore all'età di 84 anni nella sua residenza di Neuville-sur-Essonne nelle vicinanze di Parigi.

## **16 agosto 1996**

Viene tumulato nel piccolo cimitero di Neuville-sur-Essonne.

## I. INTERSEZIONI

### 1. Sulla formazione musicale e filosofica di Celibidache

#### 1.1. Introduzione

Il pensiero di Sergiu Celibidache nasce da una singolare e problematica commistione di elementi del pensiero orientale – in particolare del buddhismo zen e dello yoga – e di specifici contenuti della filosofia occidentale, soprattutto della fenomenologia di Edmund Husserl. Non si tratta certo dell'unico caso di incontro speculativo tra oriente e occidente: come vedremo, lo stesso Husserl aveva studiato a fondo i discorsi di Buddha, e li recensì con entusiasmo; quanto al debito di Martin Heidegger nei confronti del taoismo e del buddhismo, è ampiamente documentato nella monografia di Reinhard May.<sup>1</sup> Celibidache però, pur avendo un fortissimo interesse filosofico-scientifico, non ha mai mirato a costruire una sintesi *teorica* che avesse il proprio centro nell'esposizione intellettuale, né ha mai pensato che il linguaggio – persino il linguaggio che, nell'auspicio di Heidegger, avesse cessato di rifiutarci la sua essenza – sia o possa essere «la casa della verità dell'essere».<sup>2</sup> In realtà vi sono aspetti del pensiero di Heidegger – proprio quelli che rispecchiano la riflessione del filosofo tedesco a contatto con le sorgenti della spiritualità orientale – che Celibidache avrebbe senz'altro sottoscritto, anche se non è possibile accertare sino a che punto ne avesse una conoscenza diretta. Nel passo della *Lettera sull'«umanismo»* che segue la precedente citazione si legge infatti:

Ma se l'uomo ancora una volta deve ritrovare la vicinanza dell'essere, deve prima imparare ad esistere nell'assenza di nomi. Egli deve riconoscere allo stesso modo sia la seduzione della pubblicità, sia l'impotenza della condizione privata. Prima di parlare, l'uomo deve anzitutto lasciarsi reclamare dall'essere, col pericolo che, sottoposto a questo reclamo, abbia poco o raramente qualcosa da dire. Solo così viene ridonata alla parola la ricchezza preziosa della sua essenza, e all'uomo la dimora per abitare nella verità dell'essere.<sup>3</sup>

Anche per Celibidache è possibile «esistere nell'assenza di nomi». Ma questo non può essere ottenuto attraverso le armi del pensiero discorsivo; e qui i sentieri si dividono: la «dimora per abitare nella verità dell'essere» si situa al di là del pensiero, ma può essere raggiunta attraverso l'esperienza della musica. È vero che Heidegger, a partire dalla conferenza su *L'origine dell'opera d'arte* (1935)<sup>4</sup>, ha aperto uno spazio relevantissimo alla dimensione artistica: se nell'opera d'arte si ritrova un comportamento

---

1 Cfr. R. MAY, *Heidegger's Hidden Sources. East-Asian Influences on His Work*, London, Routledge, 1996. Cfr. anche G. PASQUALOTTO, *Oltre la tecnica: Heidegger e lo Zen*, in Id., *Il Tao della filosofia*, Parma, Pratiche, 1989, pp. 147-74; C. SAVIANI, *L'Oriente di Heidegger*, Genova, Il Melangolo, 1998.

2 L'enunciato si legge in M. HEIDEGGER, *Lettera sull'«umanismo»*, trad. it., Milano, Adelphi, 1995, p. 39.

3 Ivi, pp. 39-40.

4 Cfr. M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1997<sup>3</sup>, pp. 3-69, dove è accolto però il testo, più ampio, delle tre conferenze tenute nel 1936 a Francoforte. Cfr. G. VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 112 nota 20.

umano sottratto all'«essere gettato» nel mondo dell'inautenticità, questo significa che «il modo di essere anzitutto e per lo più dell'esserci non sarà più definibile unicamente in base all'inautenticità».<sup>5</sup> In questa nuova fase del pensiero di Heidegger l'opera d'arte, a differenza dello strumento – la nozione centrale di *Essere e tempo*, che definisce il modo di essere degli enti diversi dall'uomo – non solo appare irriducibile al mondo, ma anzi apre e fonda essa stessa un mondo.<sup>6</sup> Essa è dunque «il porsi in opera della verità dell'ente».<sup>7</sup> Tuttavia Heidegger ha posto al centro delle sue riflessioni estetiche anzitutto l'opera d'arte figurativa e letteraria. Nel saggio *Sull'origine dell'opera d'arte* la musica è citata solo in rapporto al «carattere di cosa» che tutte le opere d'arte presentano: «Durante la guerra gli inni di Hölderlin erano impacchettati negli zaini accanto agli oggetti da pulizia. I quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina».<sup>8</sup> Per Celibidache invece, che in questo appare semmai più vicino all'ontologia di Ingarden, la partitura non ha nulla a che vedere con la musica: né i segni grafici conservati sulla carta né la sonorità sono ancora musica. La musica può sorgere sotto determinate condizioni, una delle quali consiste nella capacità di svuotarsi completamente e di riimparare a cogliere l'evento sonoro nel suo *qui e ora* ogni volta diverso.

Dell'incontro del direttore rumeno con il buddhismo, che sta alla base di questa sua idea di uno “svuotamento” della mente, ci occuperemo più avanti in modo esteso. Non è nostra intenzione ripercorrere in dettaglio il decennio di apprendistato trascorso da Celibidache a Berlino, già delineato nelle due biografie di riferimento di Klaus Umbach e Klaus Weiler; nella prospettiva del presente studio, ci interessa invece approfondire alcuni aspetti della sua formazione, in vista di una ricostruzione del suo complesso orizzonte intellettuale. Ci concentreremo soprattutto su due figure di maestri che Celibidache frequentò a lungo in quegli anni: Heinz Tiessen e Nicolai Hartmann.

## 1.2. I docenti di Celibidache. Heinz Tiessen: cenni biografici

Tra il 1936 ed il 1945 Celibidache studiò nella capitale tedesca sia alla Hochschule für Musik sia alla Friedrich-Wilhelm-Universität. Tra i suoi insegnanti della Hochschule figuravano Heinz Tiessen (Composizione), Walter Gmeindl (Direzione), Hugo Diestler (Contrappunto), Kurt Thomas e Fritz Stein (Teoria), mentre all'università frequentò le lezioni di Eduard Spranger e Nicolai Hartmann per la filosofia, e di due musicologi illustri come Arnold Schering e Georg Schünemann. Un gruppo prestigioso, nel quale spiccano alcuni nomi di particolare rilievo. Alla universalmente riconosciuta, particolarissima maestria di Celibidache nel disciplinare le masse corali<sup>9</sup> non fu certo estranea la scuola

<sup>5</sup> VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, cit., p. 113.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 112-114.

<sup>7</sup> M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 21.

<sup>8</sup> Ivi, p. 5.

<sup>9</sup> Un esempio tra molti è M. THAKAR, *Tribute to a Teacher* (reperibile in formato elettronico nel sito [www.markandthakar.com](http://www.markandthakar.com)), che ricorda così il primo incontro con Celibidache nell'estate del 1981: «My first experience with Celibidache the musician was at a rehearsal with the Munich Philharmonic Choir. Never had I known such sounds. Never had I imagined such sounds – I, who grew up in the capital of the world; I, who regularly heard the finest

di Kurt Thomas, futuro direttore del Thomanerchor di Lipsia, che era già prima della guerra un'autorità nel campo della direzione corale (il I volume del suo *Lehrbuch der Chorleitung*, uscito nel 1935 – l'anno in cui venne chiamato ad insegnare alla Hochschule – ebbe tredici ristampe sino al 1962).<sup>10</sup> Per quanto riguarda Schering e Schünemann è opportuno notare che si trattava di musicologi di erudizione enciclopedica, specie il primo, e che entrambi avevano ricevuto una compiuta formazione come strumentisti (Schering era violinista, e si era perfezionato con Joseph Joachim, Schünemann in gioventù suonò per diversi anni come flautista in orchestra),<sup>11</sup> e avevano promosso a latere dell'attività didattica anche la formazione di gruppi strumentali: Schering guidò costantemente un *Collegium musicum*, mentre Schünemann, che aveva anche diretto la Hochschule für Musik, fu colui che diede impulso decisivo alla formazione di una orchestra in seno all'istituto. (Tra le sue prime pubblicazioni c'è anche una storia della direzione d'orchestra: *Geschichte des Dirigierens*, nel *Kleines Handbuch der Musikgeschichte nach Gattungen* di Hermann Kretzschmar, vol. X, Leipzig 1913.) Schünemann si occupò di musica medievale, di Mendelssohn, di problemi di catalogazione di fonti di varia natura (anche del *Phonogramm-Archiv* di Berlino) e dedicò parte delle sue energie alla pubblicazione dei quaderni di conversazione di Beethoven. Schering, oltre alle note e controverse monografie beethoveniane, scrisse lavori fondamentali sul concerto solistico nel Settecento e sulla storia dell'oratorio, nonché vari studi sulla musica del rinascimento e su Josquin des Prés. Ma le sue esegesi beethoveniane, volte a individuare precisi programmi letterari nascosti nelle partiture di sonate quartetti e sinfonie,<sup>12</sup> non sembrano aver lasciato traccia nell'orizzonte intellettuale di Celibidache, che ha sempre negato la validità di qualsivoglia interpretazione letteraria della musica strumentale.

Alla fine dei corsi Celibidache elaborò due tesi, l'una in filosofia sul pensiero asiatico, l'altra in musicologia su *Formbildende Elemente in der Kompositionstechnik Josquin des Prés*. Non le presentò per la discussione finale «perché, essendo rumeno, avrei dovuto riconoscere il regime amico di Hitler nel mio paese. E questo, per me, era fuori discussione».<sup>13</sup> Tenne concerti con gruppi e cori di dilettanti, e nell'autunno del 1944 all'incirca eseguì i Sei concerti brandeburghesi di Bach con allievi della Musikhochschule. Fu probabilmente in quell'occasione che il talento del giovane direttore suscitò l'ammirazione di Tiessen, il quale in una nota di diario di quell'anno annotava che i suoi direttori prediletti erano Furtwängler, Richard Strauss e appunto il promettente allievo rumeno.

Heinz Tiessen (propriamente Hans Richard T., 1887-1971) è certamente la figura centrale nella

---

orchestras and choirs and chamber musicians. I came to Munich hoping to gain at least some small thing of value, and, like Howard Carter opening the tomb of Tutankhamen, found a wealth of treasures beyond my wildest imagination».

10 Cfr. C. GOTTWALD, «Thomas, Kurt» in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (I ed.: in seguito MGG), XIII, Kassel, Bärenreiter, 1966, coll. 358-359.

11 Cfr. i profili dei due studiosi tracciati rispettivamente da H. OSTHOFF, MGG, XI, 1963, coll. 1678-1681, e M. OTTICH, ivi, XII, 1965, coll. 190-191.

12 Cfr. M. GIANI, *L'ermeneutica musicale nella tradizione tedesca. Note per un profilo*, in «bollettino del gatm», IV, n. 1, 1997, pp. 9-28: 18-20.

13 Dichiarazione citata da K. UMBACH, *Celibidache. L'altro maestro*, Roma, Edimedia, 1997, p. 68. Ambedue risultano irreperibili dalla fine della Seconda Guerra mondiale e debbono essere considerate irrimediabilmente perdute.

formazione specificamente musicale di Celibidache.<sup>14</sup> Come riferisce Klaus Umbach, fu addirittura l'ascolto, a Parigi, di una sua composizione trasmessa per radio – si trattava di un quartetto d'archi – a entusiasmare a tal punto Celibidache da spingerlo a comporre un quartetto egli stesso e a spedirlo a Tiessen. Seguì a qualche settimana di distanza un telegramma di Tiessen, con l'invito a recarsi a Berlino; Celibidache fece immediatamente le valige, e fu così che ebbe inizio la sua carriera mondiale.<sup>15</sup> Nato a Königsberg e trasferitosi a Berlino nel 1905, Tiessen era stato uno dei compositori di tendenze moderniste più attivi negli anni della Repubblica di Weimar, ed ebbe un ruolo decisivo per lo sviluppo della nuova musica in seno allo Allgemeiner Deutscher Musikverein e alla Internationale Gesellschaft für Neue Musik di cui era stato uno dei fondatori. Le prime composizioni di Tiessen rivelano l'evidente influsso di Richard Strauss (il maestro di composizione di Tiessen, Philipp Rüfer, era un ardente straussiano), soprattutto la Prima Sinfonia op. 15, scritta nel 1910-11 e dedicata a Strauss, e la Seconda Sinfonia op. 17 (che reca il motto goethiano *Stirb und Werde!*), del 1911-12.<sup>16</sup> Dopo la fine della guerra Tiessen venne attratto progressivamente da Hindemith e Schönberg; le opere di questo suo secondo periodo presentano indubbi legami con l'espressionismo, di cui Tiessen sarebbe stato presto riconosciuto figura di spicco in seguito al successo delle musiche scritte per vari allestimenti teatrali diretti da registi come Jürgen Feeling e Max Reinhardt.<sup>17</sup> Paladino del modernismo, Tiessen fu anche di deciso orientamento progressista in politica, e non nascose mai le proprie simpatie per i movimenti socialisti; indicativi di tale orientamento sono tra l'altro il *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* (1926) e le musiche di scena per *Masse Mensch* di Ernst Toller. Come docente e poi professore alla Hochschule für Musik Tiessen ebbe molti allievi, tra cui, oltre a Celibidache, il pianista Eduard Erdmann, che negli anni Venti fu insieme al maestro e a Hermann Scherchen un infaticabile sostenitore del nuovo movimento musicale berlinese.<sup>18</sup>

14 La letteratura su Tiessen è scarsissima. Un breve profilo si legge in H. H. STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, Torino, Einaudi, 1960, p. 150-152. Dello stesso autore cfr. anche la voce in MGG, XIII, cit., coll. 410-411. Testimonianza di un recente nuovo interesse per la figura del compositore sono peraltro due contributi per la Radio di Berlino di CH. SCHLÜREN: *Einheit von Gehalt und Gestalt*, trasmesso il 18 settembre 2000, e *Musik – Lebendig begraben. Komponisten im Berlin der Weimarer Republik*, trasmesso il 1° aprile 2004. I testi sono disponibili in formato elettronico nel sito [www.musikmph.de/rare\\_music/composers/s\\_z/tiessen\\_heinz/1.html](http://www.musikmph.de/rare_music/composers/s_z/tiessen_heinz/1.html), dal quale abbiamo tratto tutte le citazioni di materiale documentario che seguono.

15 K. UMBACH, *Celibidache* cit., pp. 54-55.

16 Strauss, che lo incontrò per la prima volta nel marzo 1914, apprezzava le doti del giovane collega: nel 1917 lo scelse come maestro sostituto alla Königliche Oper di Berlino e lo ebbe a fianco come assistente durante una tournée mozartiana in Svizzera.

17 Nel corso degli anni Venti Tiessen ne compose parecchie, per drammi di Shakespeare, Grabbe, Toller, Hauptmann e Strindberg. A proposito della partitura dell'*Amleto* ecco quanto scrisse Georg Schünemann sulla «Deutsche Allgemeine Zeitung» del 18 gennaio 1920 all'indomani della „prima“: «Zur Hamlet-Aufführung (Max Reinhardt) hat Heinz Tiessen eine Schauspielmusik geschrieben, die zum ersten Mal musikalische Werte unserer Zeit in den Dienst Shakespeares stellt. Gleich die Ouvertüre ist aus modernem Empfinden und eigener Kunstbetrachtung entstanden, ein expressionistisches Klangbild von scharf geprägter Eigenart. Und diese neue Ausdruckstechnik, in Harmonik und Melodieführung durchweg eingehalten, durchdringt alle Einlagen. Das Hauptstück ist die Ophelia-Musik. Da ist Tiessen ein geniales Stück gelungen, von starker Empfindung getragen und ganz aus eigenem Fühlen gestaltet. Man spürt die moderne Linie der Melodik, den großen Atem ausdrucksstarken Gesangs, wie er nur wenigen gelingt».

18 È interessante notare che nel corso della conferenza stampa tenuta a Bologna il 20 febbraio 1972, in cui venne presentato il suo corso di direzione d'orchestra, Celibidache definì Erdmann il più grande iniziato, secondo solo ad Arturo Benedetti Michelangeli, per poi aggiungere: «Era un pessimo pianista ma un fantastico musicista». (Al terzo posto di questa singolare graduatoria c'era Edwin Fischer.) Il testo, a cura di Alberto Spano, si legge in L. GIRATI e L. VERDI (a

Con l'avvento al potere di Hitler Tiessen tacque del tutto come compositore. Mantenne il posto alla Hochschule, ma era guardato con sospetto e diffamato, per aver aderito al "bolscevismo musicale" nel decennio precedente, e per il suo dichiarato orientamento di sinistra. Attraversò il dodicennio nazista nel più totale ripiegamento in se stesso, costretto a sommare alle difficoltà creategli dal regime anche problemi personali e materiali (la separazione dalla prima moglie, l'abbandono della nuova compagna, la drastica riduzione delle entrate), e ad assistere impotente alla tragedia della guerra e alla catastrofe finale della Germania (tra l'altro, nel corso dei bombardamenti alleati tutto il materiale per l'esecuzione delle sue opere finì in cenere). Quando Celibidache entrò nella sua classe di composizione, si trovò davanti un uomo comprensibilmente esacerbato dalle avversità, ma che rimaneva una straordinaria figura di musicista ed intellettuale, sia per le doti di didatta<sup>19</sup> sia per gli interessi enciclopedici: Tiessen era infatti versato nelle scienze botaniche e nella linguistica, aveva studiato a lungo il canto degli uccelli – come Messiaen – e si occupava persino di astrologia. Una sorta di *guru* occidentale, che come vedremo più avanti avrebbe esercitato in modo drammatico il suo carisma sul giovane allievo, molti anni dopo, in una circostanza decisiva. Celibidache in varie occasioni ha dichiarato il suo debito nei confronti del maestro: «Non importa quali fossero i suoi limiti, a lui devo tutto».<sup>20</sup> Fu Tiessen ad indirizzarlo verso la componente tecnico-pratica di quella che sarebbe poi divenuta la sua teoria fenomenologica della musica, e a schiudergli l'accesso stesso alla sfera musicale in genere. Celibidache dimostrò il suo debito di gratitudine nei confronti dell'ormai anziano maestro dirigendone a Berlino, a più riprese, varie composizioni negli anni successivi alla fine del conflitto; di alcune di tali esecuzioni si sono conservate registrazioni.<sup>21</sup>

### 1.3. La legge originaria della musica e la concezione organicistica

Pur avendo sposato la causa del modernismo Tiessen non si risolse mai ad accettare la totale dissoluzione del sistema tonale perseguita da Schönberg e dalla sua scuola, e nel prosieguo della sua carriera di compositore si avvicinò piuttosto all'oggettivismo di Hindemith, cercando di ancorare anche

---

cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004, pp 123-134: 133.

19 Un episodio narrato da Stuckenschmidt può dare un'idea del talento di Tiessen. Il musicologo ricorda di averlo incontrato alla fine del 1925, nei giorni precedenti la prima assoluta di *Wozzeck*, in casa di Stefan Wolpe. Stuckenschmidt e Wolpe si erano procurati lo spartito per canto e pianoforte dell'opera, lo suonavano e risuonavano, ma senza riuscire a penetrarne la complessità. Tiessen, che abitava a pochi isolati di distanza, si unì presto a loro, e a con analisi brillantissime e sicuro intuito riuscì rapidamente a sgrovigliare le strutture formali del capolavoro di Berg. Cfr. H.H. STUCKENSCHMIDT, *Zum Hören geboren: Ein Leben mit der Musik unserer Zeit*, München, Piper, 1979, pp. 88-89, cit. nel sito [http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/Hans\\_Heinz\\_Stuckenschmidt.html](http://grace.evergreen.edu/~arunc/texts/music/wolpe/wolpe/Hans_Heinz_Stuckenschmidt.html)

20 UMBACH, *Celibidache*, cit., p. 68.

21 Tra queste ricordiamo il *Vorspiel zu einem Revolutionsdrama* op. 33 (con i Berliner Philharmoniker, dicembre 1946) e il concerto dedicato da Celibidache a Tiessen per i suoi settant'anni il 7 ottobre 1957, con l'Orchestra sinfonica della Radio di Berlino, comprendente *Zwei Orchesterstücke nach dem Tanzdrama 'Salambo'* op. 34a, la Seconda Sinfonia "*Stirb und Werde!*" e la *Hamlet-Suite* op. 30, oltre alla Settima Sinfonia di Beethoven, un brano amatissimo da Tiessen. Curiosamente la registrazione lascia trasparire già quella enorme dilatazione del tempo nel primo movimento della sinfonia, accompagnata ad una eccezionale chiarezza nell'articolazione delle strutture, che troviamo nella registrazione effettuata a Monaco il 20 gennaio 1989, e che sembrerebbe piuttosto un emblema dello "stile tardo" di Celibidache: ci si può chiedere se questi non ne avesse discusso con il suo maestro e non avesse da lui ricevuto stimoli in tal senso.

le più anomale aggregazioni armoniche alla preminenza di un centro tonale, e dunque alla logica della cadenza.<sup>22</sup> Come avrebbe dichiarato egli stesso nel suo scritto autobiografico *Wege eines Komponisten*,

Il compito di raggiungere nelle musiche di scena un massimo di espressività con un minimo di mezzi e di tempo a disposizione mi spinse a conquistare un modo espressivo di scrittura polifonica che andava al di là delle rappresentazioni sonore consuete. Ma nonostante un certo avvicinamento timbrico rimasi ostile alla “atonalità” (alla fondamentale assenza di relazioni armoniche); anche le sovrapposizioni di suoni più stravaganti e le loro concatenazioni mi parevano sviluppabili partendo dalla logica cadenzante come un ampliamento graduale, e raggruppabili intorno ad una tonica: *l'equilibrio di tensione e distensione è per me una legge primigenia, valida al di fuori del tempo nel mutare delle forme fenomeniche*, non importa quanto ristretta o estesa sia la gamma tensiva di uno stile o di un compositore.<sup>23</sup>

In queste parole retrospettive è sintetizzata una posizione di fronte allo sviluppo del linguaggio musicale che ha avuto un'importanza decisiva per Celibidache. La “legge primigenia”, intemporale, dell'opera musicale consistente nel perfetto equilibrio tra tensione e distensione passa senza alterazioni nella teoria del suo allievo, dove si traduce nell'idea di un processo di espansione che giunto al culmine si rovescia in una compressione.<sup>24</sup> Tiessen era altresì convinto che un centro tonale fosse rintracciabile anche in opere sostanzialmente atonali, perlomeno a tratti, e ribadiva la convinzione che una cosa fosse la neutralizzazione dell'armonia come principio costruttivo, e un'altra cosa fosse invece la neutralizzazione del *sentimento* dell'armonia:

Che il dominio dell'armonia ... intesa come principio costruttivo a poco a poco sia stato neutralizzato, per far posto all'attività primaria e al moto proprio, scevro da pregiudizi, delle voci, non significa affatto un arbitrario e cosciente ritorno agli stili anteriori al classicismo. Questo cammino si è dimostrato naturale e necessario per il fatto di essere stato percorso e portato avanti senza esitazioni, in modo istintivo e senza consapevolezza delle conseguenze, da un numero consistente di compositori ancor oggi vivi e operanti ... L'energia dimostrata da Schönberg nel seguire il proprio sviluppo, un'energia la cui concentrazione non ha forse l'uguale, ed è stata ottenuta al prezzo della gioia di far musica, ha con totale concisione condotto conseguentemente il cammino sino al punto di crisi ... Qui potrebbe sorgere un equivoco: come se la neutralizzazione del principio costruttivo dell'armonia significasse la stessa cosa della neutralizzazione del sentimento dell'armonia; ma ciò sarebbe un'astrazione priva di vita. Già il primo intervallo con cui la seconda voce subentra alla prima non è un caso, o un arbitrio, o qualche cosa che si possa far slittare a piacimento, ma è l'irradiazione involontaria di un latente sentimento armonico nel senso più ampio del termine, di un sentimento della tensione intervallare, come già lo è il passo melodico della singola voce ... Con la teoria del caso nell'arte le cose vanno proprio come nella vita: chiamiamo caso ciò la cui conformità a legge non ci è ancora nota. Anche la circostanza che persino in opere radicalmente atonali qui e là sia innegabilmente presente una sorta di centro tonale, una sorta di *repercussa*, un sentimento della risoluzione in una unità

22 STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, cit., p. 151.

23 «Die Aufgabe, in der Schauspielmusik mit einem Minimum an Mitteln und Zeit ein Maximum an Ausdruck zu erreichen, ließ mich über die gewohnten Klangvorstellungen hinaus eine expressive polyphone Schreibweise gewinnen. Zur ‚Atonalität‘ (grundsätzlichen harmonischen Beziehungslosigkeit) blieb ich trotz klanglicher Annäherungen im Gegensatz; auch die entlegensten Zusammenklänge und ihre Verkettungen schienen mir aus der kadenzierenden Logik als graduelle Erweiterung entwickelbar zu bleiben und gruppierbar um eine Tonika: Ausbalancierung von Spannung und Entspannung ist mir Urgesetz und zeitlos gültig im Wandel der Erscheinungsformen, wie eng oder weit die Spannungsskala eines Stiles oder eines Komponisten auch beschaffen sei.», cit. in SCHLÜREN, *Einheit von Gehalt und Gestalt*, cit.

24 Cfr. più avanti, cap. II.

ultima ... consente la conclusione che un nuovo teorico del futuro debba scrivere la nuova fondazione scientifica del regno dei suoni, che si asterrà da ogni presuntuoso tentativo di ridurre gli altri al silenzio, e di fronte al cui sguardo sintetico le parole d'ordine del nostro tempo, "tonale" e "atonale" appariranno solo una scivolosa caparbieta'<sup>25</sup>

Un orientamento, anche questo, condiviso da Celibidache, che avrebbe sempre rifiutato gli esiti estremi dell'avanguardia viennese.<sup>26</sup> Va peraltro osservato che la teoria del centro tonale aveva ispirato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento alcune costruzioni teoriche tanto articolate quanto influenti, cui Tiessen era debitore: quelle di Hugo Riemann, di Ernst Kurth e di Heinrich Schenker. Riemann se ne era occupato già a partire dal 1872, nell'articolo *Ueber Tonalität* sulla «Neue Zeitschrift für Musik», in cui sottolineava che l'essenza della tonalità è «la relazione di tutti i suoni dell'aggregato sonoro ad un unico [suono], il cui numero di vibrazioni forma l'unità con cui può venir misurato il numero di vibrazioni degli altri»; più avanti Riemann afferma che noi cerchiamo in ogni sovrapposizione ovvero in ogni successione di suoni un appoggio [*Anhalt*], «un centro intorno al quale tutto si raggruppa in stretta relazione».<sup>27</sup> Nella dissertazione del 1874 *Ueber das musikalische Hören* aveva ribadito il principio nella prospettiva dell'ascolto, definendo la tonalità «il saldo mantenersi di un suono nella memoria in quanto tono fondamentale».<sup>28</sup> Questi concetti stanno alla base della idea di una «logica musicale» espressa da Riemann nelle sue opere mature.<sup>29</sup> Anche Kurth sostiene un principio analogo nel volume *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1920), dove afferma che il concetto di tonalità significa la relazione unitaria dei suoni ad una tonica centrale e contiene pertanto due presupposti: anzitutto la presenza di fattori concatenanti, secondariamente la presenza o almeno la ricostruibilità ideale di un centro tonale.<sup>30</sup> Quanto a Schenker, è quasi superfluo sottolineare come l'idea dello *Ursatz* contenga la più radicale fondazione e difesa del principio stesso di un centro tonale che

---

25 «Daß die Herrschaft der Harmonik... als konstruktives Prinzip allmählich ausgeschaltet wurde, um der primären Aktivität und vorurteilslosen Eigenbewegung der Stimmen Platz zu machen, ist nicht willkürliches, bewußtes Zurückgreifen auf vorklassische Stile. Als ein natürlicher, notwendiger hat sich dieser Weg dadurch erwiesen, daß er von einer Anzahl heute lebender Komponisten, instinktiv und seiner Konsequenzen noch unbewußt, betreten und unbeirrt weitergeschritten wurde... Schönbergs vielleicht einzigartige konzentrierte Entwicklungsenergie, durch Ausschaltung der Musizierfreude erkaufte, hat extraktmäßig knapp den konsequenten Weg zur Krisis geführt... Hier könnte ein Mißverständnis aufkommen: als ob Ausschaltung des Harmonie-Bauprinzipis gleichbedeutend wäre mit Ausschaltung des Harmoniegefühls; das wäre unlebendige Abstraktion. Bereits das erste Intervall, mit dem die zweite Stimme der ersten gegenübertritt, ist nicht Zufall, Willkür oder beliebig zu verschieben; es ist unwillkürliche Ausstrahlung eines latenten Harmoniegefühls im weitesten Sinne, eines Intervall-Spannungsgefühls, wie auch bereits der melodische Schritt der Einzelstimme... Es wird mit der Zufallstheorie in der Kunst wohl ebenso bestellt sein wie im Leben: Zufall nennen wir dasjenige, dessen Gesetzmäßigkeit uns noch unbekannt ist. Auch der Umstand, daß selbst in grundsätzlich atonalen Werken hier und dort eine Art Tonzentrum, eine Art Repercussa, ein Gefühl des Auflörens in eine letzte Einheit unverkennbar ist..., erlaubt die Folgerung, daß ein neuer Theoretiker der Zukunft die neue wissenschaftliche Grundlegung des Tonreichs schreiben müsse, die sich jedes anmaßenden Knebelungsversuches enthält, und vor deren umfassender Blickweite die Schlagworte unserer Zeit „tonal“ und „atonal“ als ein gleisiger Eigensinn erscheinen werden.» H. TIESSEN, *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, Berlin, 1928. Cit. in SCHLÜREN, *Einheit von Gehalt und Gestalt*, cit.

26 Una eccezione Celibidache fece per le *Variazioni op. 31* di Schönberg e per i Concerti per violino dello stesso autore e di Berg; del *Wozzeck* aveva inoltre progettato un'esecuzione in forma di concerto, che però non venne mai realizzata.

27 Cfr. M. BEICHE, *Tonalität*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, Stuttgart, Steiner, 1992, p. 9.

28 *Ibidem*.

29 Cfr. il capitolo *Musikalische Logik* in H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, II. ed., Berlin, Max Hesse, 1921 (rist. Hildesheim, Olms, 1961), pp. 470-529.

30 M. BEICHE, *Tonalität*, cit., *ibidem*.



governa la composizione; ed è nota la chiusura del teorico austriaco nei confronti delle nuove tendenze della musica, a cominciare da Wagner.

Un altro elemento chiave che Tiessen ha trasmesso all'allievo sta nella concezione formale, legata ai paradigmi della teoria organicistica. In *Zur Geschichte der jüngsten Musik*, apparso nel 1928, Tiessen scrive tra l'altro: «Solo l'atto creativo crea la forma, ogni volta di bel nuovo. La forma non sta all'inizio, ma sempre solo alla fine del lavoro». E in un altro punto: «Che tu sia compositore, interprete o ascoltatore, non solo il contenuto [*Gehalt*], ma anche la configurazione [*Gestalt*], la costruzione organica di un'opera d'arte deve divenire per te un'esperienza vissuta sentita nell'immediatezza; proprio come la considerazione di un organismo naturale, diciamo di un albero, che tu con immedesimazione creativa – quasi fisica! – vedi crescere formalmente dalle radici nel tronco e generare rami e fiori!». <sup>31</sup> Può essere interessante, sotto questo profilo, anche un riferimento all'articolo *Il rapporto con la musica contemporanea*, pubblicato da Tiessen su «Melos» nel 1924, che sembra l'unico suo di cui esista anche una traduzione italiana. <sup>32</sup> Vi si legge tra l'altro:

L'inclinazione dell'uomo a non lodare una cosa senza biasimarne un'altra (forse per ridare l'equilibrio alla propria presunzione, intaccata dalla lode), va di pari passo con la noiosa mania di confrontare e di classificare. Chi reagisca alle impressioni con una classificazione concettuale e tratti degli organismi viventi, costituiti da molte componenti, come se fossero concetti, finisce col dedurre, da caratteristiche esteriori, insostenibili giudizi di qualità, e col trasformare erroneamente in opposizioni di principio quelle che sono soltanto differenze di gradazione. <sup>33</sup>

Molto di questo *ethos* che privilegia lo spirito, «infinito e irrazionale», rispetto alla «piccola portata» dell'«espressione univoca [...] finita e razionale», <sup>34</sup> è indubbiamente passato nella visione di Celibidache, ed ha qualche punto di contatto con l'ontologia di Hartmann, che esamineremo più avanti; anche se, su questo punto decisivo, Celibidache si è nutrito soprattutto degli apporti delle sue letture e delle sue esperienze a contatto con la spiritualità asiatica.

#### 1.4. La svolta del 1952

Che un uomo profondamente segnato dal destino potesse all'occasione mostrare una eccezionale durezza era forse inevitabile. Al culmine dei suoi successi come direttore dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, proprio da Tiessen Celibidache ebbe un colpo decisivo, che – se dobbiamo credere sino in fondo a quanto da lui dichiarato nel 1974 a Klaus Lang, allora *Orchesterreferent* dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Stoccarda – mutò radicalmente il corso della sua carriera:

---

31 Cit. in CH. SCHLÜREN, *Einheit von Gehalt und Gestalt*, cit.

32 Di Mariangela Donà, edita in appendice a STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, cit., pp. 384-392. (Nella ristampa del volume in formato tascabile, Einaudi, Torino, 1975, l'appendice di testi in cui figurava anche il saggio di Tiessen è stata omessa.)

33 H. TIESSEN, *Il rapporto con la musica contemporanea*, trad. cit., p. 391.

34 Ivi, p. 392.

Naturalmente sapevo sia intellettualmente che teoricamente, in un modo o nell'altro, che la musica [...] non è solo intensità e fuoco. Sapevo con precisione che tutti questi momenti che danno qualcosa all'uomo, debbono essere trascesi, però non sapevo come fare, sino a che un professore è venuto da me e mi ha detto: [...] «Sei un idiota, ho buttato via il mio tempo con te e con me». E io cosa ho fatto? Sono andato in America, e tutti parlavano degli enormi successi del giovane Celibidache. Ma io, in qualche modo, sentivo che quell'uomo aveva ragione. Perché quando ero a Berlino, nel 1949, in pratica mi venne offerta la corona di Toscanini. E io ho detto di no. Ma lo shock non fu allora, fu nel 1952.<sup>35</sup>

Questo episodio sembra riproporre, in un contesto affatto occidentale, i tratti del rapporto maestro-allievo tipico del buddismo zen. E in una tarda intervista Celibidache non ha mancato di sottolineare la particolare forza spirituale che emanava da Tiessen: «Anch'egli era assai consapevole, conosceva la via alla trascendenza, ma era uno scettico e non aveva fatto carriera». <sup>36</sup> Che in quegli anni Celibidache dirigesse con un'irruenza che poteva anche irritare, possiamo arguirlo, oltre che dai documenti cinematografici, anche dalle parole del suo collega Günter Wand. Intervistato da Christophe Huss poco prima della morte, Wand rievocò i primi contatti con l'orchestra berlinese: «Uno dei miei primi concerti a Berlino, nel 1949, prevedeva la Prima di Beethoven e la Quarta di Bruckner. Il direttore della Filarmonica, a quei tempi, era Celibidache. [...]». Alla domanda dell'intervistatore se a quell'epoca la Filarmonica di Berlino fosse l'orchestra più importante in Germania, Wand replicò:

Non necessariamente. Quando si esprime un'opinione di questo tipo, naturalmente si tira in ballo il direttore stabile dell'orchestra. Ricordo che durante una prova dissi ai musicisti: «Devo nascondermi dietro il podio, per ottenere un piano, o pensate che un gesto possa bastare?» Siegfried Borries, il primo violino di allora, prese la parola e disse a sua volta: «Ha ragione. Siamo stati del tutto travati». Il direttore, a quei tempi, era Celibidache, nel suo periodo di esaltazione dionisiaca. Dunque, ho adottato un gesto molto piccolo, e l'orchestra mi ha seguito con molta attenzione. [...] <sup>37</sup>

Difficile dire se Borries parlasse per intima convinzione ovvero per non contraddire un direttore certamente agli antipodi di Celibidache. Nel primo caso, le sue parole sarebbero un segno tangibile dei malumori dell'orchestra nei confronti del brillante assistente di Furtwängler, che avrebbero condotto alla rottura dopo la morte di quest'ultimo, e alla decisione dei Berliner di scegliere Herbert von Karajan come nuovo direttore stabile. In ogni caso, di questo stile “dionisiaco” sono testimonianza sia le molte registrazioni conservate negli archivi della Radio di Berlino, parte delle quali pubblicate, sia il documentario realizzato nel 1950 sulla Berlino postbellica, in cui è offerta per intero l'esecuzione dell'*Egmont* di Beethoven diretto da Celibidache tra le macerie della Alte Philharmonie, distrutta sei anni prima durante un bombardamento.<sup>38</sup> Vediamo il giovane direttore trascinare i Berliner Philharmoniker

---

35 K. LANG, intervista a S. Celibidache, 29 novembre 1974, trasmessa nel dicembre successivo dallo SFB. Il testo integrale è accessibile in formato elettronico nel sito [www.gerhard-greiner.de/Interv.rtf](http://www.gerhard-greiner.de/Interv.rtf).

36 U. PADRONI, intervista a S. Celibidache, «Piano Time», V, 54, settembre 1987, pp. 22-33: 29.

37 CH. HUSS, intervista a G. Wand, «CD Classica», XIII, n. 129, febbraio 2000, p. 27.

38 È ripubblicato integralmente nel video *The Art of Conducting. Legendary conductors of a golden era*, Teldec VHS 4509-95710-3, 1997.

con un gesto senz'altro antitetico a quello di Wand, cioè molto ampio – Celibidache qui, davvero, “si sbraccia” – e un piglio che si potrebbe definire toscaniniano: è un *Egmont* estremamente vigoroso, senza fluttuazioni di metronomo, trascinante e molto spettacolare, più estroverso di quello di Furtwängler, e, per quanto è possibile giudicare dalla ripresa sonora non perfetta, aggravata dal fatto che si trattò di un'esecuzione a cielo aperto – dell'edificio erano rimasi solo i muri perimetrali –, dalle sonorità più brillanti.

In ogni caso, lo scontro con Tiessen produsse in Celibidache una specie di svuotamento:

Grazie a quest'uomo io ho perso tutto quel che avevo. E tuttavia non mi sono sentito povero. Lui mi disse: Ricomincia daccapo con le piccole forme. Cosa intendeva dire? È un sentimento che in filosofia viene chiamato “diventar coscienti” in contrapposizione allo esser coscienti. Non afferrare, bensì diventare costantemente coscienti e in ogni istante sapere dove ci si trova. Io debbo sentire il Do diesis, in relazione alla serie e alla combinazione di intervalli che hanno condotto sino al Do diesis perché essi sono contenuti in questo Do diesis. E così anche il futuro di questo Do diesis è contenuto in esso. Dunque io debbo sentire nel passato e nel futuro, ma dove? Nella simultaneità! Ciò significa diventare coscienti. Non cogliere le cose secondo la coscienza. [...] Allora mi sono occupato di forme piccole, per esempio della *Tafelmusik* di Telemann e tutta la mia attenzione era diretta a sentire la forma generale a partire dal singolo dettaglio. E dopo due anni ho invitato di nuovo il mio professore e lui ha detto: «Sì, vedo che ora fai attenzione a queste cose. I risultati non mancheranno». Più tardi ho diretto alla Staatsoper; lui era di nuovo là, e mi ha detto: «Sì, l'ho visto, ora ci sei».<sup>39</sup>

### 1.5. L'ontologia di Hartmann e i suoi echi in Celibidache

Del rapporto di Celibidache con Nicolai Hartmann non si è occupato nessuno dei non molti contributi su di lui.<sup>40</sup> Eppure nella conferenza monacense sulla fenomenologia musicale del 1985, poi divenuta il principale testo disponibile a stampa del direttore rumeno, proprio Hartmann offre a Celibidache lo spunto per l'avvio dell'argomentazione.<sup>41</sup>

Nicolai Hartmann (1882-1950) nato a Riga, aveva ricevuto un'educazione ricca e composita: dagli interessi per la musica e l'astronomia trasmessigli dal padre, agli studi di medicina condotti per due semestri all'università di Dorpat, alla filosofia, cui decise di dedicarsi in modo esclusivo dopo essersi trasferito a San Pietroburgo. Nel 1905 Hartmann passò a Marburg, dove studiò con i protagonisti del neokantismo, Hermann Cohen e Paul Natorp e dove avviò la sua carriera accademica. Dall'iniziale orientamento in senso realistico e kantiano Hartmann si spostò progressivamente verso la fenomenologia; tuttavia alla nuova disciplina, che negli anni precedenti la prima guerra mondiale iniziava a dominare la scena filosofica, Hartmann attribuiva un'importanza soltanto parziale, andandosi convincendo col tempo che l'approccio fenomenologico, sebbene importantissimo, costituisse soltanto il primo stadio dell'analisi filosofica (alla fenomenologia seguono, secondo Hartmann, l'aporetica e la

---

<sup>39</sup> K. LANG, intervista cit.

<sup>40</sup> Le due biografie di Umbach e Weiler si limitano a menzionarne il nome tra i docenti di Celibidache a Berlino. La dissertazione di Zelle lo ignora completamente.

<sup>41</sup> Cfr. più avanti, nota 42.

teorica, ossia la problematizzazione del dato ricavato per via fenomenologica, e il tentativo della sua risoluzione). L'aspetto descrittivo era da lui ritenuto essenziale, in quanto capace di fornire i contenuti al pensiero, ma non sufficiente, dal momento che tali contenuti dovevano essere ampiamente problematizzati, e assegnati al livello filosofico superiore costituito dall'aporetica.

Nel 1931 Hartmann passò all'Università di Berlino e iniziò a lavorare alle grandi opere ontologiche della maturità, *Il problema dell'essere spirituale* (1933), *La costruzione del mondo reale* (1940), e la postuma *Estetica* (pubblicata nel 1953), cui Hartmann aveva atteso negli anni della guerra nella sua residenza di Potsdam.

Come professore, Hartmann dava di sé un'immagine di rigore scostante, la cui dedizione all'approfondimento radicale di tutti i problemi affrontati suscitava però grande impressione e rispetto presso studenti e colleghi. Soprattutto con gli studenti, Hartmann instaurava un rapporto che non si concludeva nella lezione ma continuava poi, soprattutto per gli studenti migliori, in un circolo di discussione che Hartmann aveva istituito e ai cui partecipanti imponeva il proprio stile di pensiero e di comportamento, rigoroso e disciplinato. Entro queste forme, la disponibilità di Hartmann ad aiutare gli studenti, e a considerarli interlocutori da cui poter imparare, era incondizionata.<sup>42</sup>

Non è dato sapere se Celibidache avesse fatto parte del circolo degli studenti migliori; ma è interessante notare, anche in rapporto al suo stile come musicista e didatta, che l'apprendistato in Germania si svolse a contatto con personalità assai forti e dal carattere decisamente difficile: l'altra faccia di una formazione condizionata in modo decisivo dalla durezza dei maestri che gli avevano trasmesso i principi della filosofia di vita orientale. Come filosofo Hartmann, inoltre, dovette affascinare Celibidache, al di là dei risultati stessi della sua ricerca, proprio per aver scelto «la fedeltà all'essere in quanto tale, la disciplina dell'obiettività e il disprezzo per la parzialità dei punti di vista».<sup>43</sup> Alla *Standpunktlichkeit* – un termine che in Hartmann ha solo un significato negativo – si trattava di contrapporre una visione *überstandpunktlich*: ottenibile, secondo il filosofo, solo attraverso una “neutralità” che ponendosi al di sopra dei punti di vista coincideva con la sovrastoricità dei problemi trattati dall'ontologia. Alcuni di questi elementi sono presenti, come vedremo, nella fenomenologia musicale elaborata da Celibidache. Se la disciplina e disprezzo per il compromesso definiscono l'orientamento di fondo della sua convinzione – su questo tema dovremo soffermarci in seguito – che quello dell'interpretazione musicale sia un falso problema, che in realtà non “ci” sia interpretazione musicale (l'interpretazione sarebbe analoga al «punto di vista» e dunque sarebbe parziale).

Come si è accennato sopra, il nome del filosofo compare, insieme a quello di Husserl, all'inizio della conferenza *Über musikalische Phänomenologie* tenuta da Celibidache all'Università di Monaco nel giugno del 1985:

---

42 L. DAPPIANO, *Nicolai Hartmann*, 2.2., disponibile nel sito [www.swif.uniba.it/lei/filosofi/autori/hartmann-scheda.htm](http://www.swif.uniba.it/lei/filosofi/autori/hartmann-scheda.htm).

43 A. MARINI, *Presentazione* alla sua trad. di N. HARTMANN, *Il problema dell'essere spirituale*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, p. V (ed. or.: *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, Walter de Gruyter, 1933).

Senza rinunciare a prendere in considerazione, grazie all'intelletto che pone le differenze, una formulazione, vorrei menzionarVi, muovendo dalla sfera pragmatica, due vie proposte da Nicolai Hartmann, due campi di ricerca che tentano di costruire una scienza partendo da questa disciplina: l'oggettivazione della sonorità, e secondariamente lo studio dei vari modi in cui la sonorità agisce univocamente sulla coscienza umana. E, se per Voi non è troppo difficile, percorreremo insieme queste due semplici vie.<sup>44</sup>

Prima di proseguire è opportuno premettere qualche considerazione generale. Il punto di partenza dell'ontologia di Hartmann, che si riverbera anche sulla sua concezione dell'opera d'arte e dell'opera musicale in particolare, è la visione stratificata della realtà. Si tratta di una risposta al problema classico del dualismo Natura-Spirito, Anima-Corpo, Materiale-Immateriale. Hartmann trova insoddisfacente tale schema, e sostiene che il mondo si presenta costituito da più strati sovrapposti, messi reciprocamente in relazione da varie leggi, e governati da differenti strutture categoriali. Hartmann intende restituire all'analisi teorica la complessità di una realtà multiforme e al suo interno profondamente segnata da differenze talvolta irriducibili. In questo senso, procedere nella descrizione della stratificazione del mondo reale vuol dire riempire di contenuto concreto il dualismo iniziale e comprendere quali siano le "regioni" della realtà e come si relazionino tra loro. Hartmann sostituisce dunque al dualismo classico una concezione che prevede quattro strati, i primi due appartenenti alla sfera della "natura", gli altri alla sfera dello "spirito". Il primo strato è costituito dal mondo fisico o materiale; su esso poggia lo strato del mondo degli esseri viventi, ovvero del mondo organico. Con il terzo strato entra in gioco la dimensione psichica, comune a uomini e animali, mentre l'ultimo strato – il mondo sociale – concerne le peculiarità dell'essere umano (spirituale), le quali fanno in primo luogo riferimento alla spontaneità ed alla libertà, categorie estranee ai precedenti strati di realtà. Ora, l'essere spirituale si può per Hartmann articolare in tre categorie: lo *spirito personale*, cioè la coscienza, lo *spirito obbiettivo*, cioè la «sfera di comunanza spirituale», la «vita spirituale comune che va oltre gli individui e insieme li lega e li porta», e lo *spirito obbiettivato*. Mentre nelle prime due rientrano realtà viventi, quest'ultimo è non vivente, e comprende i «prodotti» dello spirito vivente, le formazioni reali sensibili, ma prive di vita e di coscienza. Di esso si occupa la Parte III del *Problema dell'essere spirituale*, appunto intitolata *Lo spirito obbiettivato*.<sup>45</sup>

Alla sfera dello spirito obbiettivato nel mondo sociale appartengono naturalmente anche le opere d'arte. Hartmann vi rintraccia una duplice stratificazione. Un'opera è in tutto e per tutto spirito; essa necessita di un supporto materiale (ad es. la scrittura nel caso della letteratura, ovvero la partitura nel caso della musica), ma la conservazione della scrittura non coincide affatto con la conservazione del contenuto spirituale. La relazione è rivelabile solo nel fenomeno stesso: lo spirito che creò l'opera è morto, ma parla attraverso l'opera. Nella parola, nell'immagine e nella partitura parla un importo spirituale che non si identifica nella forma assunta, anche se è sempre riconoscibile in essa. La riconoscibilità di questo importo è un tratto decisivo della costruzione di Hartmann: solo uno spirito

---

44 MP, p. 13.

45 Cfr. HARTMANN, *Il problema dell'essere spirituale*, cit., pp. 533 sgg.

vivente, storicamente reale, può farlo. Senza questo intervento, che permette il risvegliarsi alla vita dello spirito obbiettivato, l'importo spirituale non può emergere: esso non si trova "dentro" la dimensione cosale dell'opera, nel suo materiale, non vi è «in sé», ma solo «per noi».<sup>46</sup> Con questa terminologia di chiara impronta hegeliana Hartmann delinea i due strati dell'opera d'arte in generale:

Per ogni obbiettivazione si può, quindi, parlare di un «primo piano» e di uno «sfondo». In ogni caso, allora, lo strato immediatamente sensibile sarà in primo piano, come formazione reale indipendente che esiste onticamente in sé, ma non è in sé spirituale; lo sfondo, invece, è il vero e proprio contenuto spirituale, quello di cui propriamente ne va nell'obbiettivazione, privo per altro di una maniera d'essere indipendente, esistente sempre e soltanto «per» uno spirito che lo riconosca. Lo sfondo, quindi, per sé preso, è e resta del tutto irreali.<sup>47</sup>

Trova qui un punto di aggancio la matura concezione fenomenologica di Celibidache, che muove dall'affermazione apparentemente provocatoria secondo cui la musica

non corrisponde ad alcuna forma di esistenza [*Daseinsform*] percepibile. La musica non è qualcosa. Qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, diventare musica. E questo «qualcosa» è la sonorità [*Klang*]. Dunque, la sonorità non è musica; la sonorità può diventare musica.<sup>48</sup>

L'idea che lo sfondo costituisca il vero contenuto spirituale della musica ha significative implicazioni per ciò che riguarda l'unità dell'opera musicale. Hartmann distingue tra audizione «acustica» e «musicale»,<sup>49</sup> e ribadisce che la seconda modalità permette di udire quella unità dell'opera che l'ascolto limitato alla successione dei meri eventi acustici non può in alcun modo garantire.

Se un pezzo musicale è costruito rigorosamente, nel decorso temporale del «pezzo» si costruisce piano piano una totalità che si compie in tutte le sue parti, si consolida e non è perfetta finché la serie acustica degli accordi non sia passata e risuonata. Nell'audizione musicale si rivela dunque un udire sintetico di ordine superiore che permette *un'audizione simultanea dell'unità e della totalità*, quale non sarebbe mai possibile nell'udire puramente acustico.<sup>50</sup>

Questa prerogativa dello spirito ritorna in Celibidache, specie nella conferenza di Monaco in cui afferma che

L'atto di unire insieme due fenomeni separati corrisponde all'unico modo possibile di azione, all'irripetibile, primo e ultimo non-poter-altrimenti dello spirito. Esso deve liberarsi della pluralità, cioè deve uscirne. Deve affermare sé contro di

---

46 Ivi, p. 562.

47 Ivi, p. 561.

48 MP, p. 13.

49 N. HARTMANN, *Il problema dell'essere spirituale*, cit., p. 570.

50 Ivi, p. 571 (corsivi miei). Nell'ultima frase la trad. it. ha, erroneamente, «udire puramente artistico». Anche in Hartmann, come si vede, è operante una concezione organicistica della musica: non a caso egli pone la condizione che il pezzo musicale sia «costruito rigorosamente», cioè che formi una totalità concatenata di parti, per poter essere esperito in quanto unità spirituale.

essa. Dal momento che la pluralità risorge sempre di nuovo, la capacità di [operare la] riduzione deve essere sempre di nuovo, e senza consumarsi, la stessa. È per il voler-affermare-sé che lo spirito deve rimpicciolire la pluralità. E questo, lo spirito lo fa ovunque ciò sia possibile. L'atto del pensiero è una riduzione univoca, che ha luogo nella simultaneità. [...] L'atto di pensiero e l'atto musicale si manifestano, si materializzano entrambi nel continuum spazio-temporale. Secondo la loro essenza, tuttavia, essi sono extratemporali, simultanei.<sup>51</sup>

Quando Celibidache entrò in contatto con il pensiero buddhista la sua visione della musica era dunque già orientata in senso fenomenologico-spiritualista. Su questo ceppo si sarebbe innestata la sua reinterpretazione della coscienza e del suo rapporto con l'universo sonoro.

---

51 MP, pp. 40-41, 46.

## 2. Temi e problemi della fenomenologia di Husserl

### 2.1. Fenomenologia filosofica

Il quadro di riferimento teorico con cui Sergiu Celibidache ha accompagnato la sua attività di direttore e didatta è solitamente racchiuso nella formula «fenomenologia della musica». Pertanto, preliminare ad una ricognizione di tale quadro sarà anzitutto una disamina della fenomenologia filosofica; disamina di certo non esaustiva, ch   d'altronde tracimerebbe dal campo d'interesse specifico di questa ricerca, ma condotta sui concetti e le tematiche che Celibidache rievoca nella propria teoria. In secondo luogo, verr   offerta una sintesi delle indagini fenomenologiche applicate all'ambito musicale, cui Celibidache rimanda.

Non    possibile riassumere in un significato univoco che cosa sia la “fenomenologia”, per la variet   di posizioni teoretiche e di sistemi di indagine ad essa riconducibili, sviluppatisi dall'inizio del XX secolo alla sua met   inoltrata. Stagione lunga e articolata, s  , ma di cui    indiscusso il fondatore: Edmund Husserl (1859-1938), sebbene l'indicazione non vada assolutizzata, e si debba riconoscere in varie posizioni filosofiche precedenti spunti anticipatori della fenomenologia: tra le altre, la psicologia descrittiva di Franz Brentano e la teoria degli oggetti di Alexis Meinong.<sup>52</sup> Nella stessa produzione di Husserl, del resto, la riflessione attorno a concetti cardine della fenomenologia    cominciata ben prima del 1913, anno della pubblicazione delle *Ideen zur einen reinen Phaenomenologie*, in cui, appunto, ormai superate le posizioni riconducibili a sistemi precedenti, da cui pure Husserl aveva preso le mosse, viene ‘ufficialmente’ codificata una filosofia fenomenologica.<sup>53</sup>

Lo stesso Celibidache, ponendo la questione circa la corrente filosofica che maggiormente ha influenzato il suo sistema teorico, riassume sbrigativamente un panorama complesso, in cui il 1913 funge da spartiacque tra una sorta di protofenomenologia, nata sul terreno dell'«atteggiamento naturale» e della «psicologia descrittiva», e la fenomenologia vera e propria che, pur trovando nell'ambito dell'empirismo psicologico una premessa ineludibile, ne costituisce un sostanziale superamento.

Cosa ha a che fare la fenomenologia musicale con quella filosofica? Ma poi, quale fenomenologia filosofica? Quella prima del 1913? Quella che nasce dall'inclinazione, dall'atteggiamento naturale, oppure quella sorta da quest'ultimo, spiegata da Husserl? La fenomenologia, per l'appunto, non    psicologia descrittiva, poich   esclude il compimento [*Vollzug*] naturale di

52 cfr. R. RAGGIUNTI, *Introduzione a Husserl*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 99. Husserl ne rivendicava in ogni caso l'assoluta originalit  : «La fenomenologia pura    una scienza nuova, lontana dal modo naturale di pensare, e pertanto nascente solo ai nostri giorni», E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965, *Introduzione*, p. 7.

53 Il traduttore delle *Ideen*, Enrico Filippini, sottolineava a ragion veduta l'«immensa e stratificata proliferazione analitico-descrittiva della fenomenologia husserliana», nonch   la «peripezia dell'epistemologia husserliana» e il fatto che «la fenomenologia si autocontesta perpetuamente, distrugge i propri risultati e ripropone ossessivamente i problemi che aveva affrontato, procedendo per grandi fasci analitici diversi e secondo una sorta di moto spiraliforme»: E. FILIPPINI, *Nota introduttiva*, in *Idee cit.*, pp. XIX, XL e *passim*.



tutte le appercezioni e posizioni empiriche, naturalistiche.<sup>54</sup>

Dal maestro di Vienna, Franz Brentano, Husserl trasse un concetto cardine del suo sistema filosofico: l'intenzionalità del fenomeno psichico, ossia la sua direzione verso un oggetto.<sup>55</sup> Brentano era rimasto su un terreno ingenuamente naturalistico, intendendo per oggetto un dato empirico, reale, autonomo rispetto alle rappresentazioni mentali, ed incorrendo, fra l'altro, nella difficoltà di determinare la natura dell'autocoscienza: se la coscienza è sempre coscienza di qualcosa, non si vede come possa essere autocoscienza, ossia oggetto di sé stessa. In Brentano, coscienza e oggetto restano entrambi radicati in un unico sfondo fisico comune, finendo così per non distinguersi. Fin dalla sua prima opera, *Philosophie der Arithmetik* (1891), Husserl intende indagare i processi mentali che presiedono alla formazione dei concetti elementari dell'aritmetica e, come Brentano, sostiene l'intenzionalità degli atti psichici, ma, per superare la tendenza naturalistica del maestro, prende in considerazione oggetti logico-matematici, ideali e necessari. Così, se è vero che l'atto intenzionale è condizionato dalla struttura dell'oggetto cui è rivolto, laddove gli atti considerati da Brentano hanno limiti spazio-temporali, gli atti della coscienza unificante di cui parla Husserl sono invece ideali, universali, necessari. Se Husserl partiva dalla considerazione di un'attività psichica spontanea, e di un fenomeno come evento di coscienza, secondo un'accezione psicologica, tuttavia la distinzione del fenomeno dal «significato stesso»<sup>56</sup> manifestava l'intenzione di superare lo psicologismo naturalistico, mettendo in scacco l'idea di un soggetto psicologico empirico e determinato come il suo oggetto e mirando alla definizione di un Io trascendentale. I poli entro cui il pensiero husserliano andava sviluppandosi erano, dunque, quelli dello psicologismo (considerato l'interesse per le operazioni conoscitive del soggetto) e del logicismo (considerata la necessità di affermare l'idealità e la necessità dei principi logici): ma, sebbene i critici fossero pronti a sottolineare la prevalenza ora dell'una o dell'altra tendenza,<sup>57</sup> Husserl li superava entrambi con lo scopo, da un lato, di affermare l'oggettività del significato, in una sfera trans-psicologica, dall'altro di evitarne la reificazione assolutistica. Dominante risultava la riaffermazione della correlazione intenzionale che lega soggetto e oggetto: gli oggetti ideali e logici non potevano essere considerati indipendenti da un'attività del soggetto, svincolati dalle operazioni che coscienza rivolge, intenzionalmente, verso di essi.

Il tema dell'intenzionalità è centrale nelle *Ricerche Logiche*, in particolare nel secondo volume, in cui, allo scopo di fondare una logica pura come «teoria delle forme possibili di teorie», Husserl elabora una teoria della conoscenza connessa ad una ricerca, condotta nell'ambito di una fenomenologia pura,

---

54 S. CELIBIDACHE, *Über musikalische Phänomenologie*, München, Triptychon, 2001, p. 13. D'ora in avanti FM seguita dal numero di pagina.

55 Sulla derivazione di questo concetto dal pensiero scolastico cfr. RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 8 e p. 12 n.

56 Cfr. FILIPPINI, *Nota introduttiva* cit., p. XXII.

57 RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 14.

intesa come «campo di ricerche neutre»<sup>58</sup> interessate a ciò che è generale, essenziale, immutabile. Oggetti di questa fenomenologia saranno esperienze vissute, del pensiero e della conoscenza considerate non già nel loro aspetto concreto e particolare, ma sotto il profilo dell'universalità essenziale: la ricerca dell' "essenza"<sup>59</sup> e della forma tipica, ossia della "species" è, del resto, l'interesse dominante di tutta la fenomenologia.<sup>60</sup> È in special modo nella *Quinta Ricerca* che Husserl torna sul concetto di intenzionalità, approfondendone il senso. La coscienza, in ogni suo atto conoscitivo, è rivolta verso oggetti o stati di cose, di cui vuole cogliere l'essenza, che si manifesta come «unità identificabile in una molteplicità di atti di pensiero, o di significazioni, reali o possibili». Si tratta della unità e identità di significato, che permane identica al di là dei singoli atti espressivi, finendo per configurarsi come "oggetto generale", ideale (essenza, o proposizione logica, o matematica che sia), che può anche non darsi in questo mondo, ma su cui pure possiamo esprimere giudizi: una "forma categoriale", un apriori che, come quello kantiano, ha carattere di necessità, derivante dalla perdurante identità e invarianza dell'oggetto ideale nonostante la molteplicità degli atti psicologici reali. Laddove, poi, l'apriori kantiano è discorsivo e deduttivo, quello di H è intuitivo; e mentre la forma categoriale per Kant è vuota, dal momento che la forma e il contenuto della conoscenza restano per lui separati, per Husserl è un'oggettività ideale esperibile nell'espressione simbolica o in quella che realizza il "riempimento di significato" in cui l'oggettività è "data in persona".<sup>61</sup>

L'atto intuitivo,<sup>62</sup> presupposto soggettivo di ogni conoscenza, è quello mediante il quale l'oggetto si dà direttamente nella coscienza, le è attualmente presente, realizzandosi così l'evidenza del significato di

---

58 Husserl *Ricerche* CHECK

59 Nelle *Idee* chiamata *Eidos* oltre che *Wesen*.

60 HUSSERL, *Idee, Introduzione* cit., p. 9: «La fenomenologia [...] non come scienza di dati di fatto, ma come scienza di essenza», ovvero scienza eidetica.

61 [Husserl prende in esame l'aspetto oggettivo dell'a priori e solo in un secondo momento [...] quello trascendentale], RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 35.

62 Quello di **intuizione** è concetto che, come altri, si trasforma e si chiarifica nel dipanarsi del pensiero filosofico husserliano. Nelle *Ricerche Logiche*, come accennato, la costruzione di una logica pura si connette ad una ricerca linguistica. Ogni espressione, sia pure assurda, è riferita ad un oggetto, cioè possiede sempre un'intenzione di significato, un senso. L'intenzione di significato può rimanere tale, ossia forma vuota senza l'oggetto corrispondente, oppure realizzarsi mediante intuizione, la quale, dando l'oggetto come attualmente presente, consente il cosiddetto riempimento di significato. (**Astrazione** è «quella coscienza particolare che afferra direttamente l'unità specifica sulla base intuitiva», RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 34.) L'intuizione è ancora inizialmente legata alla sfera della percezione sensibile e dell'immaginazione: essa ci dà l'oggetto "in persona". Nella *Sesta Ricerca*, invece, Husserl la sottrae alla sfera della sensibilità e la chiama intuizione categoriale. Analizzando gli enunciati di percezione, in particolare gli enunciati predicativi, egli osserva che numerosi elementi proposizionali hanno significato ("un", "il", "se", "o", "allora" etc.), ma non un correlato oggettuale reale che si possa esperire mediante percezione sensibile e sono, dunque, forme categoriali. Eppure, relativamente ad esse, è possibile un atto percettivo che possa riempirle di significato. Il concetto di percezione viene a questo punto allargato. Bisognerà ammettere una percezione di grado inferiore (di oggetti reali), che è un atto semplice, fondamentale; e una percezione di grado superiore (di oggetti ideali), un atto nuovo che risulta fondato su atti inferiori (fondatori). Tali atti nuovi (atti fondati, uguali a quella che definisce percezione sovrassensibile) riguardano la percezione di oggettività che non possono darsi negli atti fondatori, e sono proprio le oggettività categoriali. Dal fondamento delle intuizioni sensibili o primarie sorgono atti nuovi attraverso un procedimento di astrazione, che prende di mira i significati generali. In *Esperienza e giudizio* (1938) Husserl presenterà in modo ancora diverso la percezione sensibile, come qualcosa di articolato e non semplice e immediato come appariva nella *Sesta Ricerca*, dove perciò la contrapposizione di oggetto categoriale e oggetto sensibile rimaneva troppo antitetica. Il divario, concepito nei termini di una opposizione manichea, non chiariva ancora come si potesse trasformare le oggettività categoriali da pure intenzionalità a oggetti direttamente percepiti o intuiti.

qualsivoglia espressione. Fra i concetti di “oggetto generale” e intuizione, si sviluppa il nodo problematico della fenomenologia husserliana: quello, cioè, dell’intuizione dell’essenza, di come sia possibile il riempimento intuitivo delle forme categoriali e la visione di ciò che è tipico attraverso l’individuale e il particolare.

La teoria della conoscenza come intuizione rimanda all’intenzionalità della coscienza: essa è essenzialmente intenzionale, cioè sempre è rivolta ad un oggetto diverso da sé. L’oggetto e l’atto di coscienza sono legati l’uno all’altro nella relazione intenzionale; l’io e il mondo oggettivo non hanno esistenza autonoma e non sono pensabili al di fuori di questa relazione. Empirismo, soggettivismo, positivismo e psicologismo sono così scalzati dall’unica analisi possibile di questa relazione: l’analisi fenomenologica.

Nella *Quinta Ricerca* viene delineandosi anche cosa sia la coscienza, l’ego, la soggettività e se ne ricavano tre concetti collegati: quello di *Erlebnis*; quello di *riflessione*; quello di *atto di coscienza*.

L’*Erlebnis*, nozione di centrale importanza, di frequente uso anche da parte di Celibidache, è l’esperienza vissuta, che reca con sé il costituirsi della relazione coscienza/oggetto, ma anche il loro distinguersi come i due poli della intenzionalità. L’esperienza vissuta non è da intendersi nei suoi aspetti empirici, ma, anch’essa, nel suo profilo di essenzialità ideale. L’io fenomenologico assume tratti peculiari: non un oggetto, né un soggetto puro (come sarà considerato a partire dalle *Idee*), esso è piuttosto fenomeno indistinto dalle sue esperienze vissute, anzi è la somma di questi *Erlebnisse*, una «molteplicità di fenomeni unificati in una corrente di coscienza per formare un fenomeno che è l’ego».<sup>63</sup>

La coscienza come riflessione è la percezione interiore di un oggetto, e qui la distanza da Brentano è ulteriormente segnata: ché se per lui oggetto fisico e oggetto psichico sono separati e distinti (l’uno avendo solo un’esistenza intenzionale nella coscienza – nel senso di intenzione vuota che non raggiunge il proprio oggetto –, l’altro invece, un’esistenza reale, cioè uno trascendente e l’altro immanente rispetto alla coscienza), per Husserl, che rifiuta la contrapposizione di oggetto esterno ed oggetto interno nei termini positivistici, sono entrambi realmente esistenti nella coscienza, entrambi *immanenti* ad essa, racchiusi nel concetto di intenzionalità.

Infine, l’atto di coscienza, come più volte affermato, è quello rivolto verso un oggetto, cioè intrinsecamente intenzionale, messo in relazione con un contenuto in forme e modi diversi (che non saranno da confondere con fatti psicologici empirici).

## 2.2. Le Idee: riduzione, coscienza, intersoggettività

Nel 1913 Husserl pubblica il I volume delle *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, con l’intento di chiarire e porre le condizioni di possibilità di una pura scienza fenomenologica, la cui effettiva applicazione verrà affrontata nei voll. II e III, nonché negli ulteriori

---

63 Q. LAUER, *Phénoménologie de Husserl. Essai sur la genèse de l'intentionnalité*, Paris, P.U.F., 1955, p. 79.

sviluppi dell'indagine da parte di altri filosofi. Si tratta, per Husserl di

assumere un atteggiamento completamente diverso da quelli che ci sono naturali nell'esperienza e nel pensiero,

– atteggiamenti, comunque, dalla cui considerazione bisognerà partire con un punto di partenza psicologico – per costruire, poi, un

metodo di “riduzioni fenomenologiche”, che ci permetterà di superare i limiti dell'indagine naturale, evitandone l'unilaterale direzione, finché conquisteremo il libero orizzonte dei fenomeni “trascendentalmente” purificati e con ciò il terreno della fenomenologia.<sup>64</sup>

È nella Sezione seconda, dal titolo *La considerazione fenomenologica fondamentale*, che rintracciamo in massima parte temi e concetti più tardi chiamati in causa da Celibidache: *riduzione, coscienza, intersoggettività*.

La considerazione fenomenologica fondamentale prende le mosse dall'esame della cosiddetta tesi dell'atteggiamento naturale, secondo cui il mondo, che posso esperire, è caratterizzato dal *Dasein* e dal *Vorhandensein*: dall' “essere qui per me”, “a portata di mano”. A questo mondo circostante, che è ed è per l'io ininterrottamente, si rivolgono tutte le attività della coscienza teoretizzante, ma anche gli stati del sentimento e della volontà, tutto quanto cioè è racchiuso nell'espressione *cogito*.<sup>65</sup> Su questa tesi naturale possiamo esercitare un dubbio, che a differenza di quello cartesiano non mira alla negazione universale, ma ha valore metodico e consiste nel mettere «fra parentesi», «fuori azione»<sup>66</sup> la tesi naturale: non neghiamo l'esistenza di questo mondo, ma lo neutralizziamo, cioè non lo assumiamo, come accade nella vita pratico-naturale, come «preliminarmente essente». Questa operazione può essere indicata come forma di *epoché* fenomenologica, di sospensione del giudizio «compatibile con l'indiscussa, o magari indiscutibile e evidente, convinzione della verità»,<sup>67</sup> di rinuncia ad assumere ogni posizione predicativa nei confronti di tutta la realtà spazio-temporale. Neutralizzato il terreno dell'esperienza naturale, rimane un residuo fenomenologico, cioè una nuova regione dell'essere cui la ricerca tende, un Io, una coscienza, un Erlebnis puri, cioè distinti da io, coscienza ed Erlebnis che si danno nell'atteggiamento naturale, non più pensabili nei termini di uno sfondo naturale ricompreso anch'esso nel mondo che è stato neutralizzato, ma considerati in profilo di absolutezza. Sul piano terminologico Husserl è prodigo di puntualizzazioni: se la coscienza pura può essere anche detta trascendentale, anche l'operazione mediante cui è raggiunta, l'*epoché* appunto, sarà detta trascendentale, intendendo questi termini e le espressioni connesse in modo affatto nuovo, svincolato dalla tradizione storica. Poiché

64 HUSSERL, *Idee, Introduzione*, cit., p. 9.

65 Ivi, p. 59.

66 Ivi, p. 65: «...a voler essere precisi, l'immagine delle parentesi si adatta meglio alla sfera degli oggetti, mentre l'espressione del mettere fuori azione conviene alla sfera degli atti della coscienza».

67 *Ibidem*.

l'operazione di *epoché* trascendentale si articola nella neutralizzazione e nella messa fra parentesi, il metodo «assumerà il carattere di una riduzione graduale. Pertanto noi parleremo di riduzioni trascendentali o fenomenologiche». <sup>68</sup>

L'oggetto, o meglio il correlato oggettuale della coscienza, è, appunto, il fenomeno cui la coscienza si collega nel suo orizzonte intenzionale; esso, sia interno che esterno, è sempre immanente alla coscienza, come sappiamo già dalle *Ricerche Logiche* (perciò in definitiva è sempre oggetto psichico). Il “fenomeno” si distingue dalla “cosa naturale”, che conserva invece una sua trascendenza, nel «permanere identica dinanzi alla molteplicità e varietà degli atti percettivi», <sup>69</sup> nell'essere «unica e medesima determinabile x», <sup>70</sup> “cosa percepibile” oltre il percepito e determinato e mai percepita e determinata in maniera completa, ma sempre per adombramenti. Il fenomeno è immanente; la cosa naturale, trascendente. Poiché è la coscienza a conferire senso unitario all'oggetto cui si rivolge, potremmo pensare di essere così risospinti su posizioni idealistiche, al principio dell'*esse est percipi*. Ma, al contrario dell'idealismo soggettivo per il quale il mondo è un'apparenza soggettiva, e la tesi naturale viene perciò assolutamente negata, qui la realtà effettiva (mondo, cosa naturale...) è solo messa in parentesi, non viene né affermata né negata (non c'è assolutizzazione filosofica del mondo). Si parla di “fenomeno” come oggetto intenzionale, e non di contrapposizione fenomeno/noumeno.

Connessa alla riduzione fenomenologica è la costituzione trascendentale, ossia «la determinazione del senso unitario di un oggetto da parte di un io puro che non è nel mondo, ma è il fondamento assoluto [...] del senso di qualsiasi fenomeno e, perciò, anche del mondo», <sup>71</sup> l'insieme degli atti mediante i quali la coscienza conferisce senso unitario (o significato) a qualsiasi fenomeno. Anche i concetti di noesi e noema si ricollegano a quello di costituzione trascendentale. Husserl chiama «noema» o «contenuto noematico», l'insieme di componenti non reali che costituiscono il «senso» di qualsiasi

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 71.

<sup>69</sup> RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 61.

<sup>70</sup> *Idee*, p. 423. Nella successiva opera, *Logica formale e trascendentale. Saggio di critica alla ragione logica*, trad. it. di G. D. Neri, Bari, 1966 (*Formale und transzendente Logik: Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*, Halle 1929), all'interno del concetto di trascendenza Husserl distinguerà gli oggetti immanenti (irreali) e trascendenti (reali), specificando che questi ultimi si costituiscono «esclusivamente nella sfera immanente, sfera delle molteplicità di coscienza», e quindi la trascendenza non è altro che «una forma particolare di *idealità* o meglio di irrealtà psichica» (trad. cit., p. 206), il cui senso si coglie mediante l'esperienza. Permane, in quest'opera, il problema della intuizione dell'essenza: se nel I Libro delle *Idee* è qualcosa di diverso dall'intuizione sensibile o individuale ma non è meglio specificata, qui essa non è ritenuta non sensibile o sovrasensibile, ma coincide con l'intuizione sensibile pur distinguendosi da singole percezioni sensibili. A renderla possibile è un processo di *variazione*, privo di carattere empirico: se, mediante l'immaginazione, l'oggettività può essere variamente deformata, l'intuizione coglierà ciò che permane invariante, quella “struttura necessaria e insopprimibile”: l'eidos, appunto. L'ancoraggio al momento fondativo dell'esperienza, già espresso nelle *Ricerche Logiche* (dove Husserl distingueva atti fondanti e fondati) torna qui con forza e sarà ancora argomentato nella successiva opera: *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Prag 1939, (*Esperienza e giudizio*, trad. it. di F. Costa, Milano, 1960), dove si argomenta la fondazione dell'esperienza predicativa in quella antepredicativa, delle oggettività logiche nella percezione sensibile.

<sup>71</sup> RAGGIUNTI, *Introduzione* cit., p. 45.

percezione, ossia «il percepito come tale»;<sup>72</sup> mentre la noesi è data dall'insieme di atti della coscienza, collegati a precisi e ben identificabili *Erlebnisse*, con i quali la coscienza si volge e coglie l'oggetto, condizionandone con la propria struttura il suo darsi come correlato della coscienza, o suo noema.

Sebbene l'analisi fenomenologica prenda le mosse da un io che è ancora psicologico (sezione II), la costituzione trascendentale non potrebbe attuarsi senza l'approdo ad una nuova visione dell'io, un io puro (sezione III). L'io psicologico, infatti, è nel mondo, dunque ricade nella tesi naturale e con essa può essere messo in parentesi, sottoposto al procedimento riduttivo e costitutivo. L'io puro, invece, sebbene correlato al mondo attraverso l'intenzionalità, non vi appartiene, perciò non può essere sottoposto a riduzione: è esso stesso “fondamento assoluto di qualsiasi fenomeno”, quindi anche del mondo. La distinzione fra “io psicologico” e “io puro” non è sempre limpida e coerente: lo diverrà nell'approdo a una visione radicalmente trascendentale degli scritti del 1929.

La definizione dell'io puro, e della coscienza pura, si rileva di particolare interesse proprio relativamente alla ricostruzione del pensiero di Celibidache, che sul concetto di coscienza torna con insistenza a partire da un diverso punto di vista, derivatogli dal pensiero orientale, come non manca sottolineare proprio in contrapposizione ad Husserl. Questi, al fine di attingere l'*Erlebnis* di coscienza in generale, assume come punto di partenza la molteplice attività di coscienza riassunta nel cartesiano *cogito*, tralasciando l'io psicologico ne considera i puri *Erlebnisse* connessi nella corrente di coscienza («In un senso amplissimo, l'espressione “coscienza” abbraccia (ma vi è poco adatta) *tutti gli Erlebnisse*»<sup>73</sup>), eppure dotati ciascuno, allo sguardo riflessivo che li coglie, di una essenza individuale «da afferrare intuitivamente».<sup>74</sup> Si tratterà di afferrare questo contenuto peculiare e anche di caratterizzare l'unità di coscienza, intesa come «campo in sé conchiuso ed infinito di una esperienza possibile e di rilievi dell'esperienza».<sup>75</sup> Ogni atto della coscienza, ogni *cogitatio*, è inseparabile dal suo correlato oggettuale, dal suo *cogitatum* (realmente essente nell'*Erlebnis* di coscienza, ma non come elemento reale), percepito su uno sfondo di esperienza che ne costituisce un alone (di visioni di sfondo), anch'esso contenuto di un *Erlebnis* di coscienza. L'atto della coscienza, nel suo volgersi all'oggetto (nel suo essere intenzionalmente direzionato), è un atto estraente, cioè fa emergere sullo sfondo il suo correlato e ciò vale tanto per gli *Erlebnisse* di percezione che per quelli diversi (ricordo, fantasia...). Attraverso tutti gli *Erlebnisse* si compie «quella importante modificazione che trasporta la coscienza dal modo del volgersi attuale al modo dell'inattualità, e viceversa».<sup>76</sup> Coscienza inattuale è quella per così dire latente, potenziale, quella per cui l'oggetto (della percezione, del ricordo, della fantasia) è implicitamente

---

72 HUSSERL, *Idee*, p. 201

73 Ivi, p. 69, corsivi di Husserl.

74 Ivi, p. 73.

75 Ivi, p. 74.

76 Ivi, p. 75.

consaputo; la condizione di attualità è invece data, appunto, dal volgersi intenzionale della coscienza verso l'oggetto, dalla coscienza esplicita di esso. A rigore, la pura attualità è quella di ogni *cogito*, di ogni *cogitatio*, mentre «la corrente di coscienza non può consistere di pure attualità»: <sup>77</sup> sempre la catena di *cogitationes* si circonda di un medium di inattualità.

Ai primi anni Venti risalgono il I e II libro delle *Idee*,<sup>78</sup> pubblicati postumi dall'archivio Husserl di Lovanio. In essi Husserl tenta di far diventare operativa quella scienza pura della fenomenologia, le cui premesse (*epoché*, soggetto puro, costituzione trascendentale delle essenze) erano state messe a punto nel I libro. Riguardo al tema dell'intersoggettività, interessa qui considerare il libro II, nel quale si affronta la conoscenza del soggetto spirituale al fine di costituire una scienza fenomenologica della psicologia e così una “regione spirito” (in maniera analoga, il III libro mira a costituire una scienza della natura basata sulla conoscenza della “regione natura”).

L'intersoggettività trascendentale si raggiunge mediante il processo di *entropatia* (Einfühlung), ossia il trasferimento, da parte del soggetto, di percezioni e idee che egli sente in sé stesso. Anche nella *Logica Formale e trascendentale* si postula la necessità dell' “esperienza della comunità”, su cui si basa la trascendenza del mondo oggettivo che, in quanto tale, presuppone che non solo il soggetto singolo, ma anche gli altri possano percepirlo. La definizione dell'“altro” pone dei problemi: è un «dato dell'esperienza reale e dell'esperienza possibile»,<sup>79</sup> eppure non possiamo averne un'esperienza diretta.

Nella quinta delle *Meditazioni cartesiane*<sup>80</sup> il tema dell'intersoggettività è trattato in modo ancora più ampio. La costituzione degli altri si basa su un processo di riduzione dissimile da quello descritto nelle *Idee*. Qui la riduzione è intesa come la considerazione della sfera relativa al singolo soggetto come sfera di esclusiva appartenenza, che non implica il rinvio ad altre soggettività. In virtù di questa riduzione il mondo è il *mio* mondo, non più un mondo oggettivo che, in quanto tale, esiste per tutti. In questa sfera si costituiscono le cosiddette *trascendenze immanenti*, quelle, cioè, per la cui considerazione non si fa riferimento all'attività costitutiva degli altri; accade così, invece, per le *trascendenze oggettive*. La costituzione degli altri è possibile per mezzo dell'*appresentazione* o *percezione analogica*, ossia quel processo per cui, mediante l'analogia fra il mio comportamento e quello esterno degli altri, trasferisco negli altri ciò che trovo in me stesso. Tutto ciò che è trascendente per il singolo diviene allora trascendente anche per gli altri, passando così dalla sfera dell'immanenza a quella dell'oggettività: ma il mondo oggettivo, così determinato, è un mondo appresentato, di cui non posso avere esperienza diretta (allo stesso modo in cui non posso avere esperienza diretta degli altri). Proprio partendo da una trattazione solipsistica Husserl approda al suo contrario, alla intersoggettività che, nelle *Idee*, si limita alla percezione

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 76.

<sup>78</sup> *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution (Ricerche fenomenologiche sulla costituzione)*, Den Haag, Nijhoff, 1952; *Die Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften (La fenomenologia e i fondamenti delle scienze)*, Den Haag, Nijhoff, 1952.

<sup>79</sup> *Logica formale e trascendentale. Saggio di critica alla ragione logica*, cit. in RAGGIUNTI, p. 65.

<sup>80</sup> *Méditations Cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris, 1931; *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, trad. it. del testo originale tedesco (*Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, 1950), Milano Bompiani, 1960, n.ed. 1989.

dell'alterità. Dalla percezione del proprio corpo, dall'autopercezione, si giunge alla considerazione di una somaticità analoga a quella del soggetto percipiente e, di conseguenza, è posto un analogo dell'io psichico. Attraverso l'entropatia<sup>81</sup> viene istituita un'infinità di mondi soggettivi che «consente la posizione intersoggettiva e teorica di una natura meramente materiale da parte di soggetti che non sono mera natura [...] precario il procedimento astrattivo attraverso cui si è giunti al riconoscimento dell'intersoggettività»<sup>82</sup>

Rimane sullo sfondo una contraddizione insanabile, il paradosso su cui Husserl ritorna nel suo ultimo lavoro, *La crisi delle scienze europee*, che risale agli anni 1935-37.<sup>83</sup> Il paradosso è quello della soggettività umana, che si trova a costituire il mondo come «sua formazione intenzionale» (l'oggettività si basa sull'intersoggettività universale, come già affermato nelle *Meditazioni cartesiane*), e a farne contemporaneamente parte, come oggetto nel mondo. L'unica via di uscita dal paradosso sta nel dissolverlo, con la considerazione che il “polo egologico fungente” non ha alcun aspetto di realtà del mondo, non rivela «eo ipso nulla di umano, né l'anima né la vita psichica, né gli uomini reali psicofisici – tutto ciò rientra nel fenomeno, nel mondo in quanto polo costituito».<sup>84</sup> Inoltre è qui ribadito (come nella V *Meditazione*) che l'approdo alla costituzione dell'altro e quindi all'intersoggettività trascendentale rinvia sempre e comunque ad un io originario (*Ur-Ich*), cioè al quel soggetto (o ego) che, solo, opera la riduzione che lo conduce alla sfera delle trascendenze immanenti, al mondo valido in quanto *suo* mondo, in una «singolare solitudine filosofica, che è l'esigenza metodica fondamentale di una filosofia realmente radicale»,<sup>85</sup> e quindi alla costituzione del mondo valido per tutti. Il richiamo all'ego conduce alla necessità che ogni io trascendentale sia “un uomo nel mondo”: arriviamo, così, al paradosso dell'oggettivazione dell'io trascendentale. Ma perché questo io obbiettivato non vada confuso con il soggetto psicologico, (e quindi non si ricada verso posizioni naturalistiche) non va perso di vista il punto di partenza, che è quello dell'*epoché* trascendentale, per cui i due termini della relazione intenzionale (mondo naturale, reale, e soggetto psico-fisico) diventano “fenomeno” mondo (al quale è conferito senso dall'attività costitutiva dell'io) e “fenomeno” io trascendentale.

81 Sull'entropatia cfr. *Idee* I, p. 15.

82 Cfr. FILIPPINI, *Nota introduttiva* cit., p. XXXIII.

83 *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Den Haag, 1954. Trad. it., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1961.

84 *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 210.

85 Ivi, p. 212.



### 3. Celibidache e la fenomenologia

#### 3.1. *Noesi e noema*

La costituzione di una fenomenologia pura, per il fatto stesso di porsi come premessa di ogni ontologia regionale, preludeva alle numerose possibilità di applicazione del metodo preparando il terreno, tra l'altro, ad una teoria estetica di nuovo tipo ovvero fondata in modo nuovo.

If you look in an encyclopedia under phenomenology, it is sixty pages long in order to explain it. But what *we* intend under phenomenology is the approach to the sound and all its aspects. What is sound? *Not* the physical definition of sound, or the acoustical definition. This is of no value for us. Secondly – the main object of phenomenological study – how does sound work in the human mind? And in order to make it less abstract, yesterday I gave an example of repetition.<sup>86</sup>

Data la premessa di una fenomenologia filosofica, alla domanda su che cosa sia, o cosa voglia essere una fenomenologia della musica, si potrebbe rispondere, a tutta prima, che è la considerazione della musica in rapporto alla coscienza dell'uomo, così come si può leggere anche negli appunti degli allievi di Celibidache presi durante le sue lezioni. E se, muovendoci in stretta aderenza alle premesse della fenomenologia filosofica, l'oggetto cui tendere è un oggetto eidetico, una realtà ideale, assoluta, al di là del dato individuale ed empirico, si tratterà di fondare la musica al di là del dato empirico-sensoriale in cui pure essa è ravvisabile, cioè al di là del suono. E ancora, a rigor di termini, la musica va intesa solo ed esclusivamente all'interno di una relazione intenzionale, cioè come correlato intenzionale della coscienza, esperibile in un Erlebnis in cui poter vedere l'essenza. La centralità della relazione intenzionale (sebbene l'un capo della relazione, la coscienza, sia chiarito da Celibidache in termini che esulano dalla fenomenologia, come emerge dal capitolo sui presupposti buddhisti del suo pensiero) e, di conseguenza, della fondazione della Musica nella coscienza dell'uomo, può anche non implicare la dimensione empirica dell'esecuzione musicale.

In via preliminare si potrebbe anche osservare una coincidenza “metodologica” con Husserl, quasi a dire che Celibidache ne riprende assunti di partenza. Anzitutto l'ostentazione di novità, l'atteggiamento di deliberato disinteresse per altri sistemi epistemologici e della tradizione filosofica programmaticamente annunciata da Husserl nella Introduzione alle *Idee*.<sup>87</sup> E, similmente, per entrambi è importante il senso di un'indagine *ex novo*, che non fa appello ad alcuna costruzione teoretica

---

86 *Sergiu Celibidache Teaching Session*, Curtis Institute of Music, Philadelphia, February 1984, Transcribed from Audio Recording (reperibile sul sito [www.celibidache.org/celi\\_lecture.html](http://www.celibidache.org/celi_lecture.html)). Da ora in poi abbreviato TSCI seguito dal numero di pagina.

87 E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965, p. 11: «dobbiamo rinunciare su questo punto [...] a confronti critici circostanziati con la tradizione filosofica, se non altro a causa dell'ampiezza del presente lavoro». (In seguito: *Idee*.) Cfr. anche R. RAGGIUNTI, *Introduzione a Husserl*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 28.

precedente, vista, anzi, come zavorra pregiudiziale.<sup>88</sup>

Per Celibidache l'indagine fenomenologica consiste nel considerare il rapporto fra la coscienza dell'uomo e il suono, a partire dalle leggi costitutive della coscienza stessa e dalle leggi inerenti la materia e quindi sottratto ad una sfera puramente soggettiva. Questa fase di osservazione delle leggi che governano tali rapporti, ossia quella di un'analisi fenomenologica, è stata da lui ritenuta premessa ineludibile di ogni atto esecutivo. Per questo il lavoro con tutte le orchestre che ha diretto e durante tutti i suoi seminari prevedeva una parte teorica che consentisse, appunto, di indagare quelle leggi immutabili che regolano il processo di appropriazione con cui la coscienza fa suo (rende noema) un fenomeno caratterizzato dalla molteplicità. «Da un lato, cosa c'è nel materiale che io non posso o non mi è lecito interpretare? E qual è la relazione tra ciò che muove il materiale e la coscienza umana?». <sup>89</sup> Solo questa fase preliminare di «oggettivazione del materiale» consente di eliminare ogni possibile retaggio relativistico o individualistico nelle scelte esecutive e men che mai lasciano spazio a una volontà deliberata imposta al “materiale” al di fuori di queste leggi.

Come si rapportano tutti i valori nella coscienza dell'uomo senza che colui che ascolta immetta un atto di volontà? “Ora faccio questo, oppure qui mi piacerebbe fare qualcos'altro”. Liberarsi di tutto questo! Come si rapportano due suoni in uno spazio, cos'è infine tutto ciò? In che modo la mia coscienza può percepirlo ed elaborarlo in senso musicale? (LANG, p. 4)

La fenomenologia viene intesa come tecnica preparatoria, o correttiva, per conoscere quelle funzioni che consentono, nelle diverse condizioni logistiche e acustiche di una sala da concerto, di far sì che la musica possa sempre sorgere e divenire. In questa fase di “lavoro” della coscienza è ammessa la conoscenza ma, ancora, solo in senso fenomenologico, nell'osservazione delle condizioni e delle possibilità grazie alle quali la coscienza umana (caratterizzata dalla sua disposizione *one-pointed*: cfr. oltre), possa appropriarsi (assumere, assimilare) dei fenomeni sonori. «La conoscenza riguarda il mondo fisico nel senso di: ciò che non è ancora musica; serve a correggere l'errore. La *fenomenologia* è far tacere tutte le conoscenze» (A 1984). Per indicare il passaggio da uno stadio meramente percettivo ad un altro di assimilazione da parte della coscienza, Celibidache ricorre a due tipiche nozioni husserliane: noesi e noema. *Noesi* è l'informazione sensibile che tocca la coscienza; la pluralità degli atti che concorrono alla presa di coscienza e determinazione dell'oggetto dell'esperienza (giudizio, ricordo, percezione ecc.). È la premessa ineludibile di qualsiasi attività della coscienza. «Che cos'è la noesi? È sensazione, percezione, null'altro. Non si può lasciare ciò che è (il suono) senza passare per l'appropriazione, la quale passa per la noesi» (A 1984). Finché la coscienza sta di fronte al fenomeno-suono nella mera sfera percettiva è nella fase noetica, perché sta nella pluralità. La fase noetica è la condizione necessaria, ma solo

---

88 *Idee I*, § 30, p. 61: «In queste ricerche [...] noi teniamo rigorosamente lontane le teorie, cioè le opinioni pregiudiziali teoretiche di ogni specie».

89 K. LANG, *Gespräch mit Sergiu Celibidache*, Stuttgart 29.11.1974 (trasmesso dal SFB nel dicembre 1974), p. 1. D'ora in poi LANG seguito dal numero di pagina.

preliminare, a che la musica nasca: tutta la pedagogia, per Celibidache, trova qui il suo fondamento. Il passaggio da noesi a noema non è da intendersi come discontinuo; già nella percezione la coscienza non è passiva ma impegnata in un atto di assimilazione e trasformazione del percepito che, per essere assunto, deve rispecchiarsi nelle sue ragioni costitutive. L'avvenuta appropriazione da parte della coscienza è il passaggio al *noema*. Il noema è il vissuto della coscienza nella percezione di un fenomeno; è l'oggetto della noesi, ossia l'immagine che la coscienza si dà del percepito. «Il rumore meccanico viene da noi recepito; esso rimane però noetico, io non posso dire quando cesserà, io rimango sempre lì» (M 1978).

Mentre da un lato Celibidache ha sempre riconosciuto il debito nei confronti di Husserl, dall'altro ha rifiutato di venire inquadrato rigidamente in una scuola di pensiero definita. Alla domanda di Umberto Padroni se il suo approccio alla musica avesse «riferimenti al pensiero filosofico di Husserl, di Heidegger», Celibidache rispose: «Certamente: esso ha proprio là, in Husserl, il suo punto di partenza, ma ad un certo momento le vie si separano», aggiungendo con una punta di malizia: «In che consista la separazione, è un dettaglio che per lei potrebbe essere di scarso interesse».<sup>90</sup> A Celibidache interessa il fatto che di fenomenologi ce ne sono stati diversi nel corso della storia, e ad essi egli presta la sua attenzione.

Altri filosofi tedeschi si sono occupati di questi problemi: si tratta di pensatori che non avevano interesse ad essere riconosciuti, e alcuni addirittura non sapevano di avere scoperto queste cose, penso. [...] io mi sono interessato a tutti coloro che hanno inteso obiettivare il materiale sonoro [con] un fine: quello di studiare il modo in cui il suono agisce sulla coscienza dell'uomo.<sup>91</sup>

Il percorso può partire da considerazioni di semplicità estrema. Quella, ad esempio, della “priorità nel tempo”. Non si può prescindere dall'ordine in cui i fenomeni appaiono; dato un suono non posso che ascoltare tutto ciò che segue in rapporto a quel suono. Anche se quel suono fosse ripetuto non lo ascolterei come il primo (apparso per la prima volta alla mia coscienza), e, dunque, di fatto non può essere per la mia coscienza una ripetizione. È qui che si radica una delle tante affermazioni di Celibidache che, estrapolate dal contesto, rischiano di svilirsi a slogan estremistici: «La ripetizione: non esiste nella musica una cosa del genere» (TSCI 1).

---

<sup>90</sup> «Pianotime» 1987, p. 23.

<sup>91</sup> Ibidem.

### 3.2. Ripetizione

In musica non c'è ripetizione, dal momento che la coscienza è stata fecondata dalla prima volta. La “ripetizione” cade su un terreno completamente diverso ed agisce in modo completamente diverso. Mediante la stessa cosa noi non sperimentiamo la stessa cosa. Nel mentre che questa cosa è uguale, essa non è uguale. Una ripetizione può significare tanto un aumento quanto una diminuzione di tensione. Decisive non sono le due ripetizioni da sole, bensì la terza stazione, ciò che viene fuori dopo. (M 1980)

Celibidache non è stato l'unico ad enunciare un principio del genere. Edward Cone sostiene una veduta pressoché identica nel suo saggio *Musical Form and Musical Performance* discutendo la struttura della Polonaise in La maggiore di Chopin:

This is a piece notable for the six-fold statement of its opening period, each time literally repeated: AABABA, Trio, ABA – thus six A's in all. But the second A is already different from the first. The first was preceded by silence and followed by its repetition; the second is preceded by the first and followed by B. The third is now preceded and followed by B, and the fourth is preceded by B but followed by the Trio, and so on. My contention is that each statement is influenced by its position, by what precedes and what follows it, so that each is, in important respects, different from all the others.<sup>92</sup>

Che per la coscienza, secondo Celibidache, non esista ripetizione “neutra”, è un punto di vista che non vuol certo negare l'altro corno della questione: cioè la necessità che, nella composizione, si faccia ricorso a materiali già impiegati: «Se in un pezzo di musica tutto fosse nuovo, non vi sarebbe un riconoscere, né un sistema di riferimento e neppure una misurazione della distanza rispetto ad esso» (M 1980). Va anche aggiunto che se la coscienza non può vivere solo come ripetitivo un secondo o terzo suono (o complesso di suoni), perché ha nel secondo e terzo caso un sistema di riferimento che prima non aveva, viceversa vivrà come mera ripetizione, quindi inutile per Celibidache, una opposizione, un contrasto già risolti. È il motivo per cui il direttore rumeno riteneva, nelle sue scelte esecutive, di non dover replicare mai l'esposizione della forma-sonata, nonostante la doppia barra e l'eventuale presenza di battute di raccordo.

È un procedimento antimusicale. La proposizione dei potenziali di forza in contrasto non fa due volte lo stesso effetto. Posso sperimentare solo una volta l'opposizione, la seconda volta è già tutto noto (e perché non tre volte allora?). La seconda volta io non posso essere più senza prevenzioni, foss'anche che avessi ignorato la prima volta. Le battute di raccordo non sono neppure esse una prova del fatto che il compositore volesse la ripetizione dell'esposizione, esse nascono dall'imbarazzo di fronte alla maniera di tenere insieme le parti.<sup>93</sup>

92 E. T. CONE, *Musical Form and Musical Performance*, New York-London, Norton, 1968, p. 46. Dissente profondamente da questa tesi P. KIVY, *The Fine Art of Repetition*, cit., pp. 327-59: 339-41.

93 E stavolta Celibidache trova conforto in Brahms, che a Zurigo avrebbe detto a un direttore: «Lasci perdere la ripetizione, diventa troppo lungo» (M 1978).

Connesso alla denuncia della falsità del concetto di ripetizione in musica è in Celibidache il frequente riferimento a un'affermazione di Bach relativa alle progressioni, che non dovevano mai essere più di tre. Nella *Teaching Session* al Curtis Institute l'accento offre il destro al direttore rumeno per una memorabile tirata contro Vivaldi:

Bach said that more than three sequences will let anything down. This did not stop Vivaldi from making eleven sequences! He was a man who didn't have *any* idea of harmony or whatever his style understood under harmony. He had no idea of music. (TSCI 1)

### 3.3. Riduzione

Un altro termine largamente usato da Celibidache nelle sue lezioni è *riduzione*. Ma, specifica espressamente, non è alla riduzione husserliana che fa riferimento: non alla “messa in parentesi”. Celibidache la intende piuttosto come operazione collegata alla qualità della coscienza che la porta, conformemente alla sua natura, ad appropriarsi di un fenomeno che sente come compatto e unitario. La riduzione è interconnessa con l'appropriazione, cioè con la interiorizzazione di tutti i parametri che concorrono al fenomeno sonoro: «L'appropriazione può avvenire quando i parametri vanno tutti insieme (sono tutti presenti in me, ho tenuto conto di tutti)» (A 1984). Ma poiché non si può essere che in rapporto con un “uno” per volta, la molteplicità del materiale sonoro va unificata. In ciò consiste la *riduzione* di cui parla Celibidache, il quale, premesso che la *percezione* è «cogliere il fenomeno», dice che la *riduzione* consiste nel «fare un uno delle percezioni» (ibid.) ovvero la ritiene sinonimo di *integrazione*, (A 1984) pur aggiungendo la difficoltà di rendere, col linguaggio, la differenza esistente fra la riduzione di Husserl e la sua. *Integrare* significa mettere in relazione tutte le opposizioni e le tensioni insite nel materiale, riunire le difformità in complementarità perché la nostra coscienza possa tenere, nell'unità, il tutto organico in cui si manifesta la musica. Il fatto che la nostra coscienza non possa che comportarsi altrimenti esclude, per Celibidache, ogni intervento della volontà in queste fase saldamente interconnesse della appropriazione e riduzione. Il “non poter essere altrimenti” lambisce una sfera di spontaneità:

Che relazione c'è fra densità e intensità? Nessuna, salvo che, per esempio, lo strumentista equilibri spontaneamente le differenze di densità che si verificano naturalmente fra le quattro corde di un violino. Con un La si trasmette una pluralità di fenomeni. In primo luogo l'altezza. In secondo, timbro intensità e durata. Come posso percepire questa pluralità di fenomeni? Li sento tutti e li riduco: è la più elementare forma di riduzione; non è una cosa che si fa coscientemente, non posso dire che lo posso o non lo posso fare: lo faccio e basta. (A 1984)

Quando la musica sorge questa spontaneità riemerge, nella incondizionatezza dello Spirito; dunque, la fase di studio (o noetica o fenomenologica che dir si voglia) è improntata al rigore massimo dell'osservazione del fenomeno e della presa in considerazione di tutti gli elementi che concorrono al rispecchiarsi reciproco di coscienza e suono, non attraverso la somma di nozioni acquisite che si interpongono come un diaframma fra la nostra coscienza e l'immediatezza del fenomeno, ma, appunto, nell'esperienza vissuta.

Ho un grande accordo di Re maggiore in orchestra, con tutti gli strumenti: reagisco come con un solo suono. È facile come con un suono solo? No, devo andare per la via dell'intelligenza, per equilibrare un accordo, occorre sapere. Contro la infinita pluralità dei fenomeni, c'è una sola possibilità per ridurli: il sapere non ha niente a che fare con la riduzione. Le uniche due alternative sono: 1) ridurre; 2) sentire in modo atomistico. (A 1980) [N 83, 3]

Quando si liberano queste funzioni e queste relazioni, cioè quando sorge la musica (sia nel fare musica sia nell'ascoltarla, cioè sia nell'ottica dell'esecutore che dell'ascoltatore) si è nella sfera della libertà. La categoria della spontaneità esclude con fermezza (quasi etica) ogni spontaneismo.

Quando ascolto, debbo lasciar agire l'evento su di me come un bambino. Solo se qualcosa è sbagliato può essere usata la fenomenologia per l'applicazione; il trascendere avviene senza fenomenologia. (M 1978)

### 3.4. Intersoggettività

Similmente, l'appello alla coscienza dell'uomo esclude ogni dimensione individualistica e soggettiva, ogni relativismo, ancorando alle ragioni insite nella coscienza umana un'astratta idea di obiettività.

Due to Husserl we came away from the idea of an objectivity in itself. And we came higher by the following idea: I have to find myself in you and you have to find yourself in me. The only tie that makes that objective is the fact that it's *not* dependent only on me, but on you also. He calls it, "intersubjektive Betreffbarkeit". (TSCI 1)

Il concetto è precisato tre anni più tardi nell'intervista italiana a «Pianotime»:

[...] l'oggettività deve essere intesa nella lezione data da Husserl: *intersubjektive Betreffbarkeit* (capacità di) incontrarsi nell'altro, reciprocamente; qualora io mi incontri in lei e lei si incontri in me, si verifica un'unica forma di obiettività. Un'obiettività definita dall'intelletto sarà sempre in funzione dell'intelletto che si configura in ciascuno di noi in maniera sempre diversa. Ma la reazione del mondo affettivo dell'uomo al suono è sempre la stessa, è unica. C'è o non c'è: può darsi che il suono non solleciti alcunché nel mondo affettivo di un uomo, ma quando questa relazione si verifica – e il suono venga assunto per quello che è, con spontaneità, in una condizione liberata da tutte le ipoteche di cui parlavamo – la reazione ad esso è assolutamente comune in tutti, senza nessunissima differenza.<sup>94</sup>

---

94 «Pianotime», p. 25.

Il reciproco riconoscimento dell'unica possibilità di reagire alla sonorità e di trascenderla nella sfera della musica è la piattaforma che legittima il momento stesso dell'esecuzione. Appena può Celibidache nega ogni finalità edonistica del fare musica («I am not content that the world has not discovered that music is not an amusement or a source of joy or satisfaction. It is much higher than that», TSCI 3) e ancor più ogni intento “comunicativo” di alcunché alla sua attività di direttore. La possibilità dell'incontro intersoggettivo, che nel sistema di Husserl consente di neutralizzare il rischio del solipsismo, è l'unica cornice di riferimento per quanti, ascoltatori e musicisti, interagiscono con il Klang in una sala da concerto e partecipano, nel senso più alto dell'espressione, all'evolversi della musica.

Il concerto è un'utopia? (Nel senso che nessuno degli ascoltatori può ridurre, perché la cosa è troppo complessa). No, perché all'ascoltatore si presenta un prodotto già preparato, già digerito, dove la fase noetica è già stata superata nelle prove. Del resto è proprio il cimentarsi con la complessità della noesi il lavoro del musicista, nella riduzione non c'è più sforzo. (A 1980)

Il concerto è il luogo privilegiato perché l'esercizio della libertà, l'unico vero fine dell'arte, si attui e venga condiviso.

**Q: Why perform for an audience, then? Why they are there?**

C: Because they want to do the same as me.

**Q: You would like them to experience music as you would?**

C: No, no, not at all. I cannot think for them. I am one consciousness only. If they want to do the same as I do, they can. I cannot control *what* brings an individual to a concert. But, if I judge from the short span of my life, they try to find something which I already know. Many of them *do*. Like the Queen of Hanover who said “Maestro, is IS so”. If she made that perception, then she was as free as I was. So, I cannot animate myself by the desire to give them something my concentration (or whatever it is) something comes into being, and they *might* get it. (TSCI 5-6)

#### 4. La diffusione del buddhismo in Occidente

L'incontro fra l'Occidente e il buddhismo non è certo fenomeno univoco e circoscritto, poiché alla complessità insita nella secolare stratificazione di scuole, tradizioni, correnti (che raggruppiamo nel singolo termine di "buddhismo") si aggiunge la pluralità di modi di contatto e prese di conoscenza da parte di diversi paesi in diverse epoche. Il quadro si presenta multiforme anche perché all'interno di uno stesso paese occidentale "di accoglienza" capita di trovare mescolate scuole e tradizioni che invece, in Asia, sono separate, ognuna caratterizzando una distinta area geografica. Da questo fenomeno articolato, che da solo costituisce un cospicuo filone degli studi storico-religiosi, si vuole qui estrarre una cornice essenziale di riferimento, in cui si chiariscano non solo gli anni di apprendistato di Celibidache, ma soprattutto gli esiti che certi contatti ebbero sul formarsi del suo sistema teorico. Dunque, nel tracciare le linee essenziali di questa storia, prediligeremo l'area germanica e ci fermeremo agli anni Sessanta del XX secolo.<sup>95</sup>

Alla mediazione letteraria, nel corso del Seicento, si devono i primi contatti del mondo occidentale con l'"Oriente": resoconti di viaggiatori e missionari contribuirono al formarsi di un'idea di lontane civiltà millenarie. Ne era derivato pure il cenno al buddhismo introdotto da Gottfried Wilhelm Leibniz (166-1716) nella sua Teodicea (1710), che lo presentava come una dottrina secondo la quale la realtà andrebbe ricondotta «al nulla come primo principio di tutte le cose». Ben più tardi, a cavallo tra Sette e Ottocento, si registrò in Francia, Inghilterra e Germania una "rinascenza orientale" con la scoperta dell'hindūismo e il conseguente interesse per tutto quanto provenisse dall'area indiana, fino alla nascita di una indologia scientifica. Ma ciò non servì ancora a promuovere un'autentica conoscenza del buddhismo che, di fatto, già dal XII secolo si era oscurato proprio nella sua terra d'origine, così che gli indologi del primo Ottocento si interessarono piuttosto proprio a quel mondo vedico e brahmanico, cui il buddismo aveva inteso opporsi sin dalla prima ora. Ma nell'ora protoromantica l'esaltazione dell'Oriente (e per tutto quanto sapesse di esotico) che infiammò filosofi ed artisti non si preoccupava troppo di distinguere fra hindūismo e buddhismo; interessava, piuttosto, l'idea di riconquistare, attraverso i testi sanscriti, una spiritualità originaria che in Europa era stata smarrita. L'inaccessibilità dei testi della dottrina buddhista non poteva che ostacolare una sua trasmissione e diffusione nei paesi

---

95 A. BERTHOLET, *Der Buddhismus und seine Bedeutung fuer unser Geistesleben*, Tuebingen, 1904; Id., *Buddhismus im Abendland der Gegenwart*, Tuebingen, 1928; M. BAUMANN, *Il buddhismo in Occidente*, in *Storia delle Religioni*, Vol. 4: *Religioni dell'India e dell'Estremo Oriente*, a cura di Giovanni Filoramo, Roma, Laterza, 1996, pp.483-497. M. BAUMANN, *Deutsche Buddhisten: Geschichte und Gemeinschaften*, Marburg, Diagonal, II ed., 1995. Id., *The Transplantation of Buddhism to Germany - Processive Modes and Strategies of Adaptation*, «Method & Theory in the Study of Religion», 6, 1, 1994, pp. 35-61; S. BATCHELOR, *The Awakening of the West: The Encounter of Buddhism and Western Culture*, Berkeley, Parallax Press e London, Aquarian, Harper & Collins, 1994, trad. It., *Il risveglio dell'Occidente. L'incontro del buddhismo con la cultura europea*, Roma, Ubaldini, 1995; O. NYDAHL, *Ueber alle Grenzen. Wie die Buddhas in den Westen kamen*, Sulzberg, Joy-Verlag, 1990; J. SNELLING, *Buddhism. Ein Handbuch für den westlichen Leser*, München, Diederichs, 1991.



occidentali.

Le cose cambiarono solo quando, nella prima metà dell'Ottocento, alcuni filologi europei cominciarono un attento lavoro di riscoperta del corpus degli insegnamenti del Buddha, 'smembrato' nei diversi paesi dell'estremo oriente in cui il buddhismo si era diffuso. Pioniere fu il filologo parigino Eugène Bournouf (1801-1852) che nella sua *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien* (Parigi 1844), un libro studiato attentamente anche da Richard Wagner negli anni Cinquanta, riorganizzò su basi scientifiche i dati raccolti fino a quel momento, dando una prima configurazione sistematica alla storia e alla dottrina buddhista. La conoscenza vaga di quel fenomeno complesso si chiarì progressivamente grazie alla messe crescente di studi e traduzioni; fino a che nella seconda metà del secolo, tramontata l'indomania di qualche decennio prima, nella cultura europea il buddhismo conobbe una diffusione fin lì sconosciuta. Si trattava, ancora una volta, di un sapere di tipo mediato, letterario, legato cioè alla conoscenza e alla trasmissione dei testi più che al contatto diretto con pratiche rituali e usanze delle popolazioni asiatiche. Significativo il 'caso' di Schopenhauer, considerato un vero precursore del buddhismo in Occidente per averne accolto suggestioni e tematiche nell'elaborazione del suo sistema filosofico, sebbene in un'ottica parziale, favorendone l'errata interpretazione di religione nichilista e pessimista, come avvenne per molti altri orientalisti e letterati dell'epoca.

Con gli anni '80 prende l'avvio una vera e propria seconda fase, durata fino alla Grande Guerra, segnata al suo inizio da un incremento sensibile di studi attorno al buddhismo e la sua diffusione, specie nei paesi anglosassoni. I primi testi pāli furono presentati dalla londinese "Pāli Text Society", fondata nel 1881 da Thomas W. Rhys Davids (1843-1922). Dell'anno successivo è la prima monografia sul Buddha di Hermann Oldenberg: *Buddha. Sein Leben, seine Lehre und seine Gemeinde*, di grande diffusione assieme alle prime traduzioni in tedesco del canone Pāli, opera dell'indologo austriaco Karl Eugen Neumann (1865-1915).<sup>96</sup> Gli orientalisti dell'Ottocento scoprirono il buddhismo in quanto oggetto consegnato alla scrittura, religione reperibile in testi. I primi buddhisti confessi in Germania sembrano essere stati Paul Carus e appunto Neumann. Entrambi erano giunti alla dottrina buddhista nei primi anni '80 attraverso Schopenhauer e le prime introduzioni generali, ed erano stati conquistati alla nuova spiritualità attraverso lo studio dei testi. Nel 1903 il *Privatgelehrte* Karl Seidenstücker fondò la prima organizzazione di questo genere a Lipsia, la Buddhistische Mission, con lo scopo – come i successivi, analoghi circoli e società – di interessare e di conquistare gli strati colti della popolazione del Reich tedesco alla dottrina buddhista attraverso conferenze libri opuscoli periodici. Vari critici caratterizzarono il buddhismo come «religione per aristocratici», dal momento che la sua dottrina presupponeva un'intelligenza altamente sviluppata e una consistente capacità di astrazione. Di fatto il giovane movimento mostrava intorno alla svolta del secolo un grado di cultura ben al di sopra della

---

96 H. HECKER, *Der erste deutsche Buddhist - Leben und Werk Karl Eugen Neumanns*, «Bodhi Baum», 10, 5, 1985, pp. 195-216.  
ID., *Karl Eugen Neumann, Erstübersetzer der Reden des Buddha, Anreger zu abendländischer Spiritualität*, Vienna, Octopus, 1986.

media.

Le fonti letterarie, sin qui così determinanti, rimangono la principale occasione d'incontro con la dottrina buddhista, e lo saranno anche negli anni a venire, ma vi si affiancano anche nuove dinamiche sociali e organizzative. Con la svolta di secolo, sia in Inghilterra che in Germania si fanno avanti i primi esponenti di confessione buddhista, molti dei quali contribuiscono alla copiosa circolazione di testi. Dopo Lipsia, sorge a Londra (1907) una seconda società buddhista, mentre l'opera e l'esempio di alcuni europei, convertitisi alla nuova religione nel corso di soggiorni in India e poi rientrati nei paesi d'origine, ne rafforza ancor più la diffusione nel Vecchio Continente: questo il caso, ad esempio, dell'inglese Allen Bennett McGregor (1872-1923), che assunse il nuovo nome di Ānanda Metteyya, e del musicista tedesco Anton Gueth (1878-1957), ribattezzatosi Nyānatiloka. Dunque si profilavano altre due modalità di approccio al buddhismo: gli incontri 'regionali' di viaggiatori che, giunti nei paesi asiatici, vi si convertirono;<sup>97</sup> gli incontri personali con chi praticava la dottrina, cioè occasioni di confronto e discussione diretta. Sulle prime funzionò, in tal senso, la ristretta cerchia di familiari divenuti buddhisti; più tardi si moltiplicarono occasioni di incontro con personaggi eccezionali.

In quegli anni fu la dottrina del Therāvada, cioè del buddhismo meridionale, a suscitare il maggiore interesse da parte degli intellettuali occidentali. La particolare forza persuasiva delle dottrine importate dai paesi del Sud-Est asiatico fu dovuta anche alla loro rilettura in chiave più moderna, condotta nel contempo proprio in quei territori da alcuni buddhisti di grande rilievo, come Anāgarika Dharmāpala (1864-1933), che puntò su un'organizzazione più razionale e rese più incisiva la presenza del buddhismo nella vita sociale e politica, consentendo ai laici di ricoprire incarichi governativi.

I principali fattori di diffusione del buddhismo in questa fase furono anzitutto di carattere intellettuale ed etico. I primi buddhisti bianchi erano rappresentanti della borghesia medio-alta, perlopiù professionisti (medici, artisti, accademici), ma anche commercianti ed impiegati. Essi sottolinearono il senso di un'adesione religiosa basata sulla conoscenza, intesa come verifica empirica ed esperienza personale, e la centralità di un'autonoma azione morale e della responsabilità del singolo. Dunque accentuavano la portata di quei valori illuministici (ragione e responsabilità individuale) congeniali alla propria classe di appartenenza, in forza dei quali potersi anche contrapporre alle religioni tradizionali (molti fra loro avevano rotto con il cristianesimo; non pochi, poi, erano ebrei). Il tema della verificabilità («Vieni e vedi da te stesso»; nel canone Pāli: *ehi-passiko*) e della salvezza spirituale collegata non già alla grazia, ma alla conoscenza, a sua volta basata sull'intuizione empirica, se da un lato consentiva di contrastare il dogma cristiano, risultava dall'altro anche rispondente alle coeve tendenze delle scienze naturali: dove, ad esempio, l'intuizione diretta come fondamento di conoscenza assumeva la stessa centralità, e persino le più recenti conoscenze in fatto di biologia e fisica sembravano

---

97 Negli anni '60 del Novecento, il viaggio sulle vette dell'Himalaya o verso i monasteri dell'Asia meridionale diverrà quasi d'obbligo per quanti erano alla ricerca di una nuova spiritualità.

accordarsi con la dottrina del *Karma* e della nascita dipendente (in sanscrito *pratītya-samutpāda*), ponendo la questione in termini di causalità. Della dottrina, in conformità alle esigenze dell'età moderna, furono sottolineati aspetti cognitivi e razionali. Karl Bernhard Seidenstücker (1876-1936) la propagandava come «religione scientifica», «religione della conoscenza» e scriveva già nel 1911: «In essa è presente una conciliazione fra scienza, filosofia e religione non solo come possibilità ma come realtà effettiva».

Il buddhismo europeo della prima ora fu alimentato, oltre che da motivi intellettuali misti a criticismo religioso, anche da interessi esoterici: attratti dalla spiritualità indiana, alcuni vi aderirono provenendo da circoli occultistici, panteistici, spiritistici collegati alla Società teosofica (fondata a New York nel 1875). In tal caso si trovavano più congeniali elementi mistici e interpretazioni dell'esistenza di tipo cosmologico, derivati dal buddhismo mahayana, ossia quello del Nord.

Vi furono, infine, i cosiddetti «buddhisti del neoromanticismo», cioè coloro i quali erano mossi da un più generico atteggiamento di critica della cultura tipico dell'età romantica, accompagnato dal medesimo slancio di rinnovamento e riforma. Il confronto con quella che era considerata la più antica e più saggia religione dell'umanità era vissuto come possibilità di superamento dell'oscurità *fin de siècle*, di rigenerazione dei valori culturali europei, e di recupero dell'antica grandezza e splendore.

Negli anni immediatamente successivi alla Prima Guerra si apre una terza fase di recezione europea del buddhismo: se fin qui l'interesse per questa dottrina era stato prevalentemente di tipo accademico ed etico-filosofico, si cominciò ora a declinarne contenuti da vivere quotidianamente e a desumerne indicazioni di pratiche esistenziali. Specie in Germania e, in misura minore, in Inghilterra, accanto alle associazioni accademiche sorsero vere e proprie comunità buddhiste, guidate da figure di particolare influenza che, nel mentre contribuirono alla produzione e circolazione di testi letterari, furono veri punti di riferimento in quella dinamica degli incontri personali che tanto alimentarono il diffondersi del *Dharma*. Parliamo qui di personaggi come Paul Dahlke (1865-1928) e Georg Grimm (1868-1945). Il primo, attivo a Berlino, come molti dei primi buddhisti tedeschi si era interessato al *Dharma* attraverso Schopenhauer e aveva intrapreso studi specifici nel 1900 a Ceylon. Ma alla comunità monastica preferì la creazione di un 'monastero laico' e fondò quindi, nel 1924, la Casa Buddhista (Das Buddhistische Haus: ancor oggi esistente nel quartiere di Berlin Frohnau), dove poté dedicarsi alla propria formazione, alla contemplazione e alla preghiera, attuando un ideale di vita ascetica e quasi monastica derivatogli dall'applicazione del buddismo come dottrina della realtà. La sua formazione scientifica – era un famoso medico omeopatico – lo indusse a sottolineare gli aspetti del buddhismo che potessero conciliarsi con le moderne tendenze della scienza. Solo due anni dopo la fondazione del Buddhistisches Haus, furono edificati a Berlino il primo tempio buddhista e celle per il ritiro ascetico religioso che, assieme alla casa di Dahlke, divennero punto focale del buddhismo tedesco del primo dopoguerra.

Georg Grimm, invece, attivo a Monaco di Baviera, divenne nel 1921 co-fondatore della Buddhistische Gemeinde für Deutschland. Aveva studiato il pali e, nel 1915, pubblicato la sua principale opera, *Die Lehre des Buddha*, tradotta da Silacāra nel 1926 col titolo *The Doctrine of the Buddha: The Religion of Reason*. Il suo approccio, contrariamente a quello di Dahlke, non muoveva da un'impostazione scientifica, quanto dalla formazione classica (Grimm era un giurista), e nei suoi scritti riversò il medesimo appassionato impegno che richiamava folle nutrite alle sue conferenze. Le divergenze con Dahlke nel campo dell'interpretazione dottrina generarono controversie che ricaddero sull'intero movimento buddhista tedesco fra le due guerre. Oltre a Dahlke e a Grimm, negli anni Venti acquistò un particolare prestigio il banchiere Martin Steinke (1882-1966), che a Berlino aveva fondato già nel 1922 la comunità Gemeinde um Buddha e.V. Steinke, che sarebbe poi divenuto il *guru* di Sergiu Celibidache, dal 1928 al 1933 pubblicò cinque annate del periodico «Der Buddhaweg und wir Buddhisten»,<sup>98</sup> in prima istanza come una serie di lettere e poi come fascicoli veri e propri. Nel 1936/37 pubblicò ancora quattro fascicoli trimestrali di «Die Lehre von der Befreiung»;<sup>99</sup> il 1. novembre 1933 ottenne a Nankino la consacrazione dell'Ordine in un monastero Mahâyâna. Da quel momento si firmò con due nomi, Steinke e Tao Chün. Il 23 e 24 settembre 1934 fu presidente del Congresso internazionale buddhista, che era stato organizzato dalla società britannica Mahâbodhi nel *London Buddhist Vihâra*. Nel corso del Congresso fu decisa l'edificazione di una Sangha in Occidente, e la creazione di un organo di stampa plurilingue dedicato al buddhismo, progetto che però non fu mai realizzato.

Le vicende di Steinke, e del movimento buddhista tedesco in generale, si inseriscono a questo punto nella mutata situazione storico-politica. In riferimento al dodicennio nazista esistono pochissime fonti che diano informazioni sulla situazione e sul destino dei buddhisti presenti allora in Germania.<sup>100</sup> La scarsità di documenti o testimonianze è forse da ricondursi al differente peso specifico delle difficoltà sofferte dal movimento buddhista rispetto alle vere e proprie persecuzioni inflitte a seguaci di altre religioni (gli ebrei anzitutto, ma anche, ad esempio, i testimoni di Geova); né per gli esponenti del buddhismo dovette sembrare opportuno affidare alla carta annotazioni su come, dall'interno, fosse vissuto il clima di quegli anni: la cosa sarebbe risultata senz'altro rischiosa, e il fatto che la moglie di Joseph Goebbels nutrisse qualche interesse per il buddhismo non poteva bastare per sentirsi rassicurati. Allo scopo di ingenerare nella popolazione la falsa impressione di una libertà religiosa riconosciuta dal

98 «Der Buddhaweg und wir Buddhisten», Red. u. Hrsg. Martin Steinke, Berlin, Neuer Geist Verlag.

99 «Die Lehre von der Befreiung: Der Weg des Buddha Gotama», Red. und Hrsg. Martin Steinke = Tao Chün, ivi.

100 Un significativo contributo sul movimento buddhista tedesco è quello di HELMUT KLAR, *Zeitzeuge zur Geschichte des Buddhismus in Deutschland*, [www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/58/html/klar1.html](http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/58/html/klar1.html). In particolare, per le notizie sul periodo nazista qui riferite, si vedano le pp. 29 e sgg., dove è ripubblicato l'articolo *Der Buddhismus zur Nazizeit in Deutschland und Frankreich*, Schriftenreihe der DBU, München, Bunte Reihe, 1991; in estratto in «Rundbriefe zur buddhistischen Sozialethik», 3, 1990, pp. 11-14.

regime, l'opposizione al movimento buddhista non fu all'inizio serrata e sistematica. I seguaci delle religioni orientali venivano in genere considerati 'outsider' e 'pacifisti'; nondimeno ne venivano limitate fortemente le attività: la comunità buddhista fu chiusa nel 1933 e molte pubblicazioni condannate al rogo (una, ad esempio, fu il libro *Der Samsaro* di Grimm, pubblicato nel '35). Declinate le occasioni pubbliche di frequentazione, i buddhisti cominciarono a tenere riunioni solo in abitazioni private, come nel caso della segreta Altbuddhistische Gemeinde fondata da Grimm nel '35 la cui sede era nella sua casa di Utting. Più tardi, i contatti si limitarono alla sola corrispondenza epistolare. In alcuni singoli casi il buddhismo fu combattuto in modo aperto, come accadde per K. Fischer e Martin Steinke. Fischer, discepolo di Dahlke, era direttore del Buddhistisches Holzhaus di Berlin-Frohnau, situato proprio accanto alla Casa Buddhista. Egli venne costretto a sottoporre alla censura nazista ogni fascicolo della sua rivista, «Buddhistisches Leben und Denken». In seguito, quando nel processo di equiparazione di politica, cultura ed economia non furono più tollerate riviste di 'outsider', con il pretesto che in guerra vi era scarsità di carta, la rivista di Fischer, così come quella della Casa Buddhista, dovette cessare le pubblicazioni. Rudolf Heß, luogotenente del Führer, aveva in qualche misura protetto le sette e le presunte sette, fra cui ormai il buddhismo era annoverato. Ma all'indomani del suo spettacolare volo in Inghilterra nel maggio '41, il controllo si inasprì e fu messa in atto una razzia generale contro le "sette" occulte. Nell'estate del '42 Fischer venne improvvisamente convocato dalla Gestapo e morì un giorno prima del previsto rilascio; i libri della biblioteca del Buddhistisches Holzhaus vennero sequestrati e un piccolo residuo venne portato via l'anno seguente. Martin Steinke aveva avuto sin dall'inizio difficoltà col partito nazista, perché più in vista erano il suo ruolo 'finanziario' e la sua capacità di raccogliere fondi. Oltre che quella berlinese, Steinke guidava altre associazioni buddhiste nei dintorni della capitale, adoperandosi anche per la creazione di campi estivi, fino a che nel giugno 1941 i nazisti non lo imprigionarono per alcune settimane, con alcuni dei suoi discepoli che vivevano nella comunità buddhista permanente domiciliata nella casa di legno costruita da Steinke a Potsdam, vero e proprio *vihāra*. Il gruppo buddhista venne proibito, la biblioteca sequestrata e a Steinke fu impedito di svolgere qualsiasi attività pubblica. Egli fu tuttavia in grado di pubblicare ugualmente degli scritti minori e, soprattutto, riuscì a convincere i funzionari della Gestapo che il buddhismo era una religione universale, che solida e seria era la dottrina della realtà ad esso sottesa e che non aveva nulla da nascondere. Fu così che dopo poco tempo lui e i suoi discepoli furono rilasciati. Quanto al ruolo che Steinke svolse nella trasmissione della dottrina, va ricordato che la sua posizione fu vicina a quella di Dahlke nel professare e sostenere l'aspetto rigorosamente scientifico del pensiero buddhista; il suo contributo originale consisté nel cercare una via 'europea' del *Dharma*, che andasse al di là dell'opposizione Hīnayāna/Mahāyāna. La sua attività, sebbene intensa, restò circoscritta all'area berlinese, non risultando influssi o legami trasversali con i gruppi di Lipsia e di Monaco.<sup>101</sup> Subito dopo la fine della guerra, il

---

101 Eccezion fatta per due articoli negli ultimi numeri della rivista «Der Buddhaweg und wir Buddhisten» dell'annata 1933.

movimento buddhista tedesco riprese vigore; se nelle società e nelle comunità buddiste della prima metà del secolo erano state recepite le dottrine del canone Pāli (il cosiddetto buddhismo meridionale Theravāda), alquanto fredde e razionali e orientate all'ideale monastico, negli anni '50 furono accolti nuovi orientamenti desunti da altre tradizioni asiatiche. Del buddhismo Zen l'Occidente aveva saputo per la prima volta durante il Parlamento mondiale delle religioni di Chicago (1893), al quale era intervenuto anche Sōyō Shaku (1859-1919), maestro Zen della setta Rinzai. Ma l'interesse verso questa forma di buddhismo era decollato solo a partire dagli anni Quaranta, in America, per opera di alcuni seguaci: Nyōgen Senzaki (1876-1958), Sokei-an (1882-1945) e Daisetz T. Suzuki (1869-1966). Pioniere dell'insegnamento dello Zen nel mondo occidentale, Suzuki svolse opera di diffusione di grande successo, anzitutto attraverso un'intensa attività pubblicistica. All'esordio con un saggio sul buddhismo nel «Journal of the Pali Text Society» del 1907, erano seguiti *The Eastern Buddhist* (1921-1939) e soprattutto i tre volumi *Essays in Zen Buddhism*, editi a partire dal 1927.<sup>102</sup> Fra gli anni Quaranta e Cinquanta, gli scritti, i numerosi seminari e conferenze di Suzuki ottennero larghissimo seguito: all'autorità e alla competenza (professore di Filosofia buddhista a Kyoto, conoscitore di testi in sanscrito, pali, cinese, giapponese), egli univa la capacità di presentare lo Zen in modo da conciliarne alcuni atteggiamenti e aspetti psicologici con la mentalità occidentale. L'entusiasmo crescente attorno al buddhismo Zen si riversò anche in Europa e, come era accaduto per altre forme di pensiero orientale, fu dapprima di carattere letterario: accanto ai saggi di Suzuki, va ricordato il successo e la diffusione ottenuti dal volumetto di Eugen Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (1948). Ma, sull'onda della preferenza, che abbiamo visto principiarsi già dagli anni Venti, per l'applicazione nella vita quotidiana del pensiero e delle religioni orientali, anche la conoscenza dello Zen significò anzitutto una forma di pratica meditativa. Il fatto, poi, che proprio lo Zen si prestasse ad esser coniugato con attività concrete non necessariamente intellettuali, e rifiutasse tratti speculativi a favore dello spontaneismo, lo rese particolarmente congeniale alle generazioni degli anni Sessanta, dall'americano movimento Beat (con il Beat-Zen di Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gary Snyder), a tutte le forme di cultura alternativa e della controcultura alla moda non solo in America ma anche in Europa. Qui si registrò un notevole incremento di partecipanti ai *sesshin* (seminari zen), anche grazie all'interesse che destarono maestri di meditazione giunti dall'Oriente: i giapponesi Tetsu Nagaya Kiichi Rōshi (1885-1993, della scuola Rinzai) e Taisen Deshimaru Rōshi (1914-1982, della scuola Sōtō), fondatore della Association Zen Internationale di Parigi (1967); il poeta vietnamita e maestro Zen Thich Nhat Hahn e la maestra coreana Ji Kwang Dae Poep Sa Nim. Il "boom dello Zen" degli anni Sessanta, proseguito nel decennio successivo, non oscurò comunque altre pratiche meditative conformi alla tradizione del Theravāda, legate al pensiero e alla presenza di altrettante figure carismatiche, dal maestro thailandese Ajahn Chah (1918-1992), nella cui tradizione furono fondati numerosi monasteri in Inghilterra, al maestro laico

---

102 Trad. it., *Saggi sul buddhismo zen*, 3 voll., Roma, Edizioni Mediterranee, 1975, 1977, 1978.

birmano Sayagyi U Ba Khin (1899-1971) del quale furono assai frequentati i corsi di meditazione vipassanā, poi diffusi nei centri fondati in tutto il mondo dal suo discepolo indiano Satya Narayan Goenka.

Altre tradizioni asiatiche erano giunte in Europa negli anni Cinquanta, oltre al buddhismo Zen. Buddhisti della setta Shin avevano fondato gruppi in Inghilterra (1952) e in Germania (1956). Soprattutto aveva fatto la sua prima comparsa a Berlino nel '52 il buddhismo tibetano, con la fondazione del ramo europeo dell'ordine dell'Ārya Maitreya Mandala che fa capo al Lama tedesco Anāgarika Govinda (Ernst Lothar Hoffmann, 1898-1985) che mira a insegnare un buddhismo commisurato alla dimensione culturale dell'Occidente. Il Soka gakkai che in Giappone rappresenta un moderno movimento buddista di massa fondato nel '30 giunse in Germania negli anni Sessanta. In seguito alle sempre più ampie relazioni culturali e commerciali, crebbe progressivamente il numero degli uomini d'affari e degli studenti giapponesi residenti nei vari territori della Repubblica Federale (per es a Francoforte). A metà degli anni '60, spostamento del baricentro dal punto di vista dei contenuti. L'accesso al buddhismo non più determinato da recezione prevalentemente intellettuale, ma dalla pratica della meditazione. Circoli antiborghesi di cultura alternativa, artisti studenti viaggiatori in India scoprirono nella loro ricerca di una saggezza orientale nuove diverse forme asiatiche del buddismo. Siddharta di Hesse popolarizzò in forma letteraria la filosofia e la religiosità indiana. Seminari sullo Zen registrarono spesso un subitaneo tutto esaurito al pari dei corsi di meditazione della tradizione theravada.

## 5. Celibidache e il buddhismo<sup>103</sup>

I tuoi modi sono un po' irritanti per la mentalità occidentale.  
Starsene seduti da soli in un angolo, a ripetere "io sono Dio, sono Dio",  
sembra una pura follia. Come si può convincere un occidentale  
che queste pratiche conducono al supremo equilibrio?<sup>104</sup>

L'incontro di Sergiu Celibidache con il buddhismo, e i suoi conseguenti interessi per il pensiero orientale, risalgono agli anni di studio berlinesi. Sebbene all'altezza degli anni Trenta la diffusione in Occidente del buddhismo, come si è visto, si trovasse in una fase non proprio acerba, tuttavia la circolazione di certe idee rimaneva per così dire un'eccezione esotica: difatti, il fenomeno che il segretario della "Lega dei Buddhisti tedeschi", Tom Geist, non ha esitato a definire come «boom del buddhismo», data solo dagli anni '70, allorché inizia in Germania la crescita esponenziale, protrattasi per un ventennio, di gruppi e associazioni buddhiste. Le attuali proporzioni di massa rendono per noi consueta l'idea di un fenomeno di moda, che spesso riguarda poco la sostanza del buddhismo; si assiste, piuttosto, a una crescente stilizzazione, da parte dei media, di pratiche meditative, idee e forme buddhiste, mentre più personaggi di successo, del mondo della musica, dello spettacolo, dello sport, si dichiarano buddhisti.

Nel caso di Celibidache, l'incontro con sistemi di pensiero orientali non solo non si iscriveva nella cornice di una diffusa "moda" contemporanea, ma non rimase superficiale, segnandone anzi in maniera profonda pratiche di vita e abiti mentali. Ciò appare evidente già nel ricordo di Nikolaus Sombart, il figlio del grande economista Werner, presso la cui famiglia Celibidache trascorse parecchie settimane durante il suo soggiorno berlinese. Ecco il passo in cui Nikolaus descrive la sua giornata con Celibidache:

La prima estate di guerra la passammo nella casa di campagna. La giornata era organizzata in maniera aciclica; sveglia alle quattro per una passeggiata nel bosco di un'ora, esercizio di meditazione, respirazione seguendo il ritmo dei passi. Non era permesso pensare a niente e ciò mi apparve particolarmente difficile.

La colazione: muesli e latte, Cili seguiva dieta vegetariana. Poi letture e sempre dominava assoluto divieto di parlare. Solo dopo un'ora fissata con precisione molto più avanti nella giornata, Cili mi rivolgeva la parola. Questi colloqui avevano carattere di lezione introduttiva; muovendo da spiegazioni di questo stile di vita così inconsueto, mi introdusse con cura e cautela ai fondamenti di un sapere che si nutriva di fonti estremo-orientali. A Berlino lui aveva un guru, un lama tedesco, dal nome del tutto ordinario (qualcosa come Schultz) che era stato una volta monaco in un monastero dell'Himalaya e con il quale lui aveva adesso contatti regolari. Mi chiesi se non fosse per

---

<sup>103</sup> Nel corso del capitolo vengono citati appunti manoscritti delle lezioni di Celibidache. Per un quadro completo delle fonti, cfr. capitolo II, § 1. Con le sigle M 78 e D si citano qui gli appunti di Jordi Mora e Alessandro Drago.

<sup>104</sup> SRI NISARGADATTA MAHARAJ, *Io sono quello. Conversazioni col maestro*, Roma, Ubaldini, 2001. Trad. it. di S. Trippodo dall'ed. ingl. *I am that. Talks with Sri Nisargadatta Maharaj*, Bombay, Chetana, 1973. D'ora in avanti, N.



questo motivo che Cili era venuto nella nostra città. Al centro delle sue dottrine stava la teoria per me completamente nuova, e debbo confessare, estranea, della metempsicosi. Cili era convinto che il suo guru fosse una reincarnazione di Kant. Pensava anche che mio padre, di cui aveva una grandissima stima, fosse una reincarnazione di Goethe, o, in ogni caso, non escludeva questa possibilità. Era un grande onore, poiché Goethe era il grande “iniziato”. Anche la mia stretta relazione a lui venne interpretata da Cili in termini di metempsicosi. Secondo lui, noi due eravamo stati compagni di strada in una vita precedente: poteva darsi che io fossi la reincarnazione di Eckermann. Non prendevo troppo sul serio tutto questo; per quanto io ammirassi mio padre, non lo ritenevo un “iniziato”. Questa parola, “iniziato”, la conoscevo già da Carl Schmitt, ma lui usava l’espressione in senso più metaforico che esoterico, così come si può parlare di stregoni senza voler dire che si tratta *davvero* di stregoni.<sup>105</sup>

Il medaglione che Sombart fornisce va corretto ed integrato, ma acquista valore nella scarsità di fonti e testimonianze risalenti a questo periodo della vita di Celibidache. Certo è senz’altro l’interesse del giovane musicista per il buddhismo, qui ricordato nei particolari più esteriori – dalla sveglia antelucana, alla cura posta nella respirazione, alla dieta vegetariana; ma anche nei tratti sostanziali. Da rettificare sono i dati riguardanti il maestro di riferimento: non Schultz, ma Martin Steinke, che Celibidache aveva iniziato a frequentare subito dopo il suo arrivo a Berlino nel 1936. Sappiamo, inoltre, per certo che non era stato l’interesse per il buddhismo a spingerlo dalla Romania in Germania, come ipotizza Sombart; ma che, anzi, proprio l’incontro con Steinke avesse aperto questo nuovo fronte negli interessi del giovane Celibidache.

Così leggiamo in un’intervista del 1987:

Da giovane ho avuto la fortuna di incontrare a Berlino un maestro buddhista che aveva trascorso quattordici anni in un monastero zen. Io non capivo come, attraverso il Buddhismo – che presentava una serie di regole comportamentali e d’arma – si arrivasse praticamente a non pensare; bene, quell’uomo sviluppò in me un interesse particolare per queste cose [...]. Quell’uomo ha influenzato enormemente la mia vita; egli era aperto a tutti gli eccessi nelle cose del mondo: non conosceva moderazione; egli faceva tre volte quello che si potesse normalmente fare, anche nello studio, cui si dedicava con una intensità difficile a credere. Tutto ciò lo conduceva a una fine prevedibile, come una candela accesa alle due estremità; noi si discuteva fittamente sulle cose e i loro aspetti, sugli aspetti e la sostanza.<sup>106</sup>

Nel ricordo di Celibidache emergono tutti i tratti ‘giovanili’ di un interesse che, comunque, non rimase accessorio; le eclettiche curiosità intellettuali dello studente di scienza e filosofia (che nel contempo seguiva alla Friedrich-Wilhelm Universität le lezioni di Eduard Spranger e Nicolai Hartmann per la filosofia, e Arnold Schering e Georg Schünemann per la musicologia), mescolate alle ambizioni di una personalità forte, fecero sì che egli rimanesse anzitutto affascinato dalla eccezionalità delle conoscenze e delle abilità di quell’uomo. L’orientamento del buddhismo occidentale di quell’epoca, e

---

105 N. SOMBART, *Jugend in Berlin*, Fischer, Frankfurt 1992, pp. 225-226.

106 S. CELIBIDACHE, Intervista con U. Padroni, «Piano Time», V, 54, settembre 1987, pp. 22-33: 26

dello stesso Steinke, ossia l'insistenza sugli aspetti 'razionali' e scientifici della dottrina, erano motivo di più perché Celibidache trovasse quei temi a sé congeniali. Non un oriente d'evasione insomma: per Celibidache divenne fonte robusta per alimentare il suo pensiero, intrecciando tematiche desunte dalla filosofia fenomenologica, dalla psicologia della Gestalt, da teorie matematiche, con altre suggerite dalle dottrine orientali di riferimento. La testimonianza di Sombart riferisce di un impulso speculativo misto a esigenza spirituale, che dalle fonti orientali traeva anzitutto il senso della disciplina e gli spunti per mettere in discussione il cardine stesso dell'attività speculativa 'occidentale', ossia il ruolo dell'intelletto. Il comando di "non pensare" imposto al recalcitrante amico sta all'inizio di un lungo cammino percorso in adesione con uno dei temi fondamentali del buddhismo, cioè appunto quello di "svuotare la mente". E, difatti, Celibidache riconosce che la principale curiosità mossa dall'insegnamento di Steinke fosse quello scopo di «non pensare».

Celibidache ha seguito Martin Steinke fino alla fine; nel 1962 ne recensì *Das Lebengesetz*.<sup>107</sup> (Steinke morirà quattro anni dopo.) Alle indicazioni sulle tesi di fondo del volume – concepito come silloge di articoli che rispondono ciascuno a un problema fondamentale della vita dell'uomo – Celibidache affianca uno sguardo panoramico sulla situazione generale. Dichiarò in apertura che il rinnovato interesse del mondo occidentale per le filosofie orientali (che conosce proprio in quegli anni un nuovo impulso) corrisponde alle trasformazioni spirituali sopraggiunte all'indomani del secondo conflitto mondiale. È evidente che Celibidache sostenga la necessità di questo interesse, ma è tanto consapevole delle diverse dinamiche ideologiche e sociali che lo hanno propulso, da rintracciarle, prendendo da alcune le distanze. Respinge ogni tentazione di facile esotismo, ogni inclinazione esoterica o nichilistica (tutti temi che avevano accompagnato l'interesse per il mondo orientale nel pieno e nel tardo Romanticismo); distingue fra tentativi di rintracciare superficiali analogie fra due mondi e due sistemi di pensiero tanto diversi – tentativi da evitare – e invece la necessità di rendere accessibili all'uomo occidentale i concetti fondamentali della dottrina buddhista, che vanno spiegati «daccapo, tenendo conto delle nostre rappresentazioni e dei nostri simboli di pensiero».<sup>108</sup>

Se Tao Chün delucida problemi dell'uomo attuale in singoli studi e li riconduce alla loro ragion sufficiente, non lo fa per dimostrare l'universalità e l'atemporalità della dottrina buddhista. Ciò che appare simile, identico, immutabile viene dal mantenersi della costanza della natura umana e delle sua conformità a leggi vitali. Importante è piuttosto il fatto che lo sguardo diretto alla dinamica delle forze la cui concatenata efficacia condiziona la vita è possibile in ogni epoca sotto determinati presupposti ed è possibile in ogni altra singola epoca.<sup>109</sup>

Alla totalità delle leggi che governano la vita e alla loro interconnessione dovrà dunque

---

107 TAO CHÜN, *Das Lebengesetz*, München, Delp'sche Verlagsbuchhandlung, 1962.

108 S. CELIBIDACHE, *Verstehende sind schwer zu finden. Lebensfragen in buddhistischer Sicht*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 28 luglio 1962.

109 *Ivi*.

corrispondere un atteggiamento unitario, una capacità di sguardo onnicomprensivo che Celibidache sottolinea in Steinke, riconoscendolo come conseguenza di «una vita guidata dalla ragione». Questa considerazione, accanto all'appello alla categoria dell'intuizione come strumento di conoscenza, inserisce coerentemente l'esperienza di Celibidache nella fase che in quegli anni viveva il buddhismo occidentale, con le sue radici affondate nell'illuminismo e il suo sforzo di conciliare le dottrine orientali con la scienza moderna. Il fatto, poi, che Celibidache qui nomini il sanscrito e il canone pāli ci conferma che, all'altezza di quegli anni, la maggiore circolazione fosse quella della tradizione theravāda.

Il rapporto di Celibidache con Steinke, dall'incontro giovanile agli esiti più maturi, rimane contrassegnato da una dimensione 'intellettuale'. Esperienza 'esistenziale' è invece l'incontro con lo Zen. Nell'intervista del 1987 Celibidache così specifica, riguardo all'epoca della frequentazione di Steinke: «non avevo ancora compiuto un'esperienza zen, e anche se mi era occorso, non ne avevo preso coscienza». Quindi prosegue:

Accadde poi che mi imbattei in un vero monaco zen. Il mio primo impulso fu di conquistarlo, di mostrargli quanto io fossi addentro a tutti gli aspetti della disciplina; egli ascoltava, ascoltava sembrava trasparente [sic], nulla rimaneva di quanto io gli andavo dicendo, poiché egli non si soffermava su nessuna mia affermazione. Si limitava a chiedere: "E dopo?". Allora io ricominciavo pazientemente, e con fiducia, a parlargli, ma, giunto ad un certo punto ho avvertito una sensazione di vuoto, come una macchina che, pur col motore in funzione, non riuscisse a muoversi.

Mi resi finalmente conto che a quel livello non c'erano vie d'uscita e gli chiesi: "Maestro, com'è?". "Così, come quell'albero" rispose. Mi è sembrato molto, e nello stesso tempo niente. Ma io riflettevo sempre sull'immanenza di qualcosa su cui non possiamo avere influenza. Quindi di una realtà.<sup>110</sup> [Le ultime conquiste parlano di una energia centrale, ovvero un'intelligenza che tutto guida, a me sembra di potere dire più verosimilmente "realtà", poiché se diciamo "intelligenza" riduciamo la questione a una dimensione umana. Che ci sia un ordine cosmico, non c'è dubbio; e che nell'ordine cosmico la speculazione intellettuale non trovi posto a nessuna attribuzione, è normale.]

Forte di questa consapevolezza ho proceduto nell'avvicinamento ai significati più alti della disciplina. Ma subito, ricordo, chiesi dove si potessero trovare libri ad hoc, ed egli mi rispose semplicemente: "Li", indicando il mio cuore. Solo lì.

Non è stato sin qui possibile accertare chi fosse quel monaco, né l'epoca precisa e il luogo in cui avvenne l'incontro.<sup>111</sup> Ma, per ammissione dello stesso Celibidache, se con Steinke si era acceso un interesse forte, fu però questa l'esperienza decisiva, che ribaltò la sua esistenza e diede nuovo corso anche al suo modo di far musica. L'esperienza brusca ed illuminante, che provoca un rivolgimento del proprio sentire e dei propri schemi di pensiero e che, in quanto tale, va vissuta ed è incomunicabile è del

---

<sup>110</sup> Id., Intervista con U. Padroni, cit., pp. 22-23.

<sup>111</sup> Che Celibidache fosse informato dello Zen fin dai primi anni berlinesi è ipotizzabile con ragionevolezza, poiché di Zen si parla in Germania già dagli anni Venti. Di questi rapporti, e del 'fatidico' incontro, neppure i due maggiori biografi di Celibidache, Umbach e Weiler, danno notizie più precise; Umbach sostiene anzi (p. 71 dell'ed.it.), senza motivare il suo giudizio, che la testimonianza di Sombart dev'essere accolta con cautela.

resto il cuore stesso dello Zen.

Il fatto che Celibidache si interessasse dello Zen è comunemente noto; ogni ritratto del direttore ne fa menzione quasi d'obbligo; e si potrebbe liquidarlo nella generica considerazione che l'incontro con lo Zen fosse propiziato dal fatto che questo e non altri rami del buddhismo si è legato, specie nella tradizione giapponese, a discipline pratiche ed esperienze artistiche; oppure potrebbe essere inteso nell'aspetto più esteriore di sistema di riferimento da cui poter desumere particolari tecniche meditative. Ma tale riferimento è molto più che elemento accessorio a una ricostruzione biografica: esso sottende l'intera concezione artistica ed esistenziale di Celibidache, che sia in situazioni "di superficie" – affermazioni, scelte, comportamenti – sia nella sostanza delle tematiche e delle idee esposte in un personale sistema teorico, si chiarifica solo se messa in parallelo con questa dottrina. Indagare e puntualizzare tali connessioni è per l'appunto scopo di questo paragrafo. Sebbene i punti di contatto siano documentabili sulla scorta di fonti disparate, nelle pagine che seguono terrò conto anzitutto di un testo che Celibidache amava rileggere continuamente, *I am that* di Sri Nisargadatta Maharaj.<sup>112</sup>

In più occasioni Celibidache ha dichiarato che il suo approccio alla musica trova un preciso punto di partenza nella fenomenologia di Husserl, ma che, a un certo punto, "le vie si separano".<sup>113</sup> Quel "certo punto" riguarda la concezione dello spirito umano.

La filosofia europea sin da Brentano, il maestro di Husserl, muove dalla supposizione apodittica, concepita come un assioma, che ogni coscienza sia «coscienza di qualcosa». Questo è anche l'enigma di tutta la filosofia. Per noi, nulla è più falso di questo. Lo sanno gli yogi, da quando esiste il pensiero riflessivo. Prima che la coscienza afferri qualcosa deve esser là, esistenzialmente. Solo quando ha afferrato, diviene coscienza di qualcosa. E una volta che ha afferrato – come può essere ancora pura? (MP, p. 28)

Secondo questa visione, la condizione dell'esistenza comporta che la coscienza si dia, sorta di concentrato potenziale, prima di ogni atto intenzionale; le affermazioni di Celibidache riecheggiano da vicino quelle, ad esempio, di Nisargadatta: «Prima che qualcosa appaia, deve esserci qualcuno al quale possa apparire. Ogni apparizione o scomparsa presuppone un cambiamento su uno sfondo immutabile». <sup>114</sup> È indubbio, dunque, che l'esistenza stessa comporti il continuo entrare in contatto con eventi e fenomeni esterni, ma mentre la mentalità occidentale è tutta protesa verso questo polo esterno della relazione (l'oggetto), facendo passare la propria identità nella successione di queste relazioni, ricostruite e tenute insieme dall'attività intellettuale, la mentalità orientale tende a recedere, a rientrare, afferrato l'oggetto, nella quiete indistinzione di una coscienza intesa come "bordo estremo", nel suo esserci preliminarmente e nella sua disposizione a conservare una conchiusa unità mediante il rapporto

---

<sup>112</sup> Devo questa informazione al figlio di Celibidache, Joan Serge Celebidachi. Il passo del volume citato in esergo riporta un'osservazione di uno dei molti visitatori di Nisargadatta; il libro è nato appunto dalla registrazione delle conversazioni del maestro con questi interlocutori, tutti occidentali.

<sup>113</sup> Intervista a «Pianotime», p. 23.

<sup>114</sup> N, p. 7.

con un fenomeno unitario per volta.

Abbandoniamo ora il materiale e occupiamoci della costituzione dello spirito umano. Lo spirito umano è una entità [*Entität*] indivisibile conchiusa in se stessa, che sta perennemente di fronte a una molteplicità di fenomeni. È dunque una unità chiusa, un “uno”, e può avere a che fare solo con un altro “uno”, uno alla volta. Nella sua disposizione, orientata in senso intenzionale verso l'esterno, a identificarsi [nell'appropriarsene] in un processo di appropriazione con quanto viene percepito – a identificarsi in un processo di appropriazione con quanto viene percepito! – ovvero a escludere quanto non è correlabile, e non è unificabile: qui sta l'essenza ontologica della sua funzione. Questa disposizione unica dello spirito umano si chiama in sanscrito *ekagrata*. In tedesco non abbiamo un concetto equivalente. Gli inglesi hanno miglior fortuna, perché dispongono del termine *onepointedness*: l'esser-diretto-su-una-sola-cosa. Noi però possiamo anche tradurre questo stato di cose [*Sachverhalt*], in modo sensato e con una perifrasi, con «costituzione non-dualistica della coscienza libera». (MP, p. 25)

La concezione della mente (della coscienza, dello spirito) è insieme il discrimine e la saldatura fra fenomenologia e pensiero orientale. La dichiarazione prima citata, sulla “falsità” della supposizione che discende da Brentano, si mitiga e si completa con l'esordio di quest'altra affermazione, in cui Celibidache non rinnega l'essere essenzialmente intenzionale della coscienza (l'essere cioè sempre rivolta ad un oggetto diverso da sé e la conseguente interdipendenza di coscienza e oggetto, i due poli della relazione intenzionale). Lo scarto è giocato su quanto precede e quanto segue tale relazione; quasi come se l'attività della coscienza, intesa in senso fenomenologico, fosse più “a valle” di un'attività superiore, attingibile solo a partire dalla quella concezione, comune al buddhismo quanto allo yoga, in cui è inscritta la coscienza come “sfondo immutabile”, l'unica ammissibile e diametralmente opposta al sistema di pensiero occidentale. Si potrebbe aggiungere che la differenza sostanziale fra la concezione occidentale e quella orientale della coscienza e dello spirito sta nel fatto che in India sono state elaborate tecniche per isolare e rendere autonoma la coscienza come puro “sfondo immutabile” rispetto ai suoi contenuti. Nulla di simile si riscontra nel pensiero europeo, anche se una sorta di consapevolezza di questo punto decisivo può essere letta in alcuni passi fondamentali della riflessione moderna e contemporanea. Quando Kant, nel § 16 della deduzione trascendentale delle categorie nella II ed. della *Critica della ragion pura*, scrive che «L'io penso deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni, perché altrimenti in me verrebbe rappresentato un qualcosa, che non potrebbe affatto venir pensato»,<sup>115</sup> con l'espressione “io penso” allude evidentemente, anche se all'interno di un sistema culturale totalmente altro, allo “sfondo immutabile”, al principio personale che sta di fronte e si intreccia con le rappresentazioni. Il problema per Kant si pone una volta di “più a valle”, in quella che nei paragrafi successivi è chiamata «unità trascendentale dell'appercezione»,<sup>116</sup> e che riguarda ciò che per il pensiero orientale rappresenta appunto l'inganno della condizione umana: l'intreccio inestricabile di spirito e modificazioni della mente, che impedisce di cogliere la vera natura del soggetto inteso come essere

115 I. KANT, *Critica della ragione pura*, a c. di G. Colli, Milano, Adelphi, 1976, pp. 155-56.

116 Ivi, p. 166.

spirituale.<sup>117</sup> Ancora la frase che Celibidache ripete, a sottolinearne la portata (quasi un monito: «a identificarsi in un processo di appropriazione con quanto viene percepito!») è ben acclimatata in un contesto fenomenologico di stampo husserliano, potendosi leggere come un processo di assimilazione dell'oggetto, da parte della coscienza, secondo le proprie strutture costitutive (costituzione trascendentale). Il “salto” è consentito proprio a partire dal riconoscimento di quella disposizione dello spirito che si chiama *ekagrata*.

*Ekagrata* rimanda non tanto alla dottrina buddhista, quanto al sistema yoga. Il termine compare infatti nell'esposizione classica di questa disciplina, cioè lo (o gli) *Yoga sutra* di Patanjali.<sup>118</sup> Nel sistema di Patanjali *ekagrata* si configura come un gradino preliminare, nella meditazione, al raggiungimento dello stato più alto, il *samadhi*, nel quale ogni modificazione della mente è soppressa e lo spirito (in Patanjali *drasta*, cioè ‘veggente’) riposa in se stesso senza avere più bisogno neppure di un oggetto specifico su cui concentrarsi. Nel riferire della situazione vantaggiosa dell'inglese, Celibidache pensa evidentemente ad alcuni commentari in tale lingua di Patanjali, come ad esempio quelli del chimico e induista I. K. Taimni<sup>119</sup> e di Satyananda Paramahansa, fondatore di una rinomata scuola internazionale di yoga che ha ramificazioni anche in Italia.

*Ekagrata* è introdotto da Patanjali nei *sutra* 11 e 12 del terzo capitolo. Citiamo qui il secondo dei due con la traduzione letterale:

*Tatah punah śāntoditau tulyapratyayan chittayaikāgrāta parināmah*

Allora / ancora / calato e sorto / uguale; esattamente simile / cognizioni; contenuti della mente in due momenti diversi / della mente / concentrazione / trasformazione

Nell'edizione italiana di Taimni il *sutra* recita:

117 Il passo del *Tractatus* di Wittgenstein sul solipsismo è un altro snodo del pensiero europeo in cui il tema del rapporto tra spirito e realtà può essere considerato nella vicinanza ai concetti fondamentali del pensiero indiano che cerchiamo di illustrare: «il solipsismo, svolto rigorosamente, coincide con il realismo puro. L'Io del solipsismo *si contrae in punto inesteso* e resta la realtà coordinata ad esso. [...] L'Io filosofico non è l'uomo, non il corpo umano o l'anima umana della quale tratta la psicologia, ma il soggetto metafisico, *il limite – non una parte – del mondo*» (prop. 5.64 e 5.641, corsivi miei)

118 Nella letteratura secondaria il testo è citato sia al singolare sia al plurale. A rigore quest'ultima forma è più corretta, dal momento che come altri classici della letteratura indiana esso consta di versetti o *sutra* (al pl. *sutras*); ma spesso si considera l'insieme dei versi come una unità definita dal titolo specifico (si pensi al ben più noto *Kamasutra*). Il testo di Patanjali in particolare consta di 196 *sutras* suddivisi in quattro capitoli (una trattazione tra le più concise della letteratura planetaria: non più di sette pagine a stampa) e la sua datazione è oggetto di controversie, dal momento che è molto difficile collocare in un tempo definito gli scritti in sanscrito classico sulla base di analisi linguistiche. Alcuni studiosi ritengono che Patanjali sia vissuto nel I o nel IV secolo dell'era cristiana, altri retrodatano il suo testo al V secolo a.C. Si è pensato anche che si tratti dello stesso Patanjali autore di una grammatica sanscrita. In ogni caso Patanjali non ha prodotto una speculazione originale, bensì una sintesi estremamente densa di una tradizione teorico-pratica che potrebbe risalire a prima dell'invasione indoeuropea. Cfr. SATYANANDA PARAMAHANSA, *Four chapters on freedom. Commentary on Yoga sutras of Patanjali*, Monghyr, Bihar School of yoga, 1979<sup>2</sup>, pp. VI-VII.

119 I. K. TAIMNI, *La scienza dello yoga. Commento agli Yogasutra di Patanjali alla luce del pensiero moderno*, Roma, Ubaldini, 1970 (2000) (Ed. originale: *The Science of Yoga*, The Theosophical Publishing House Wheaton, 1961). Taimni, nato in India ma di formazione occidentale (laurea in chimica alla London University nel 1928), ha insegnato all'Università indiana di Allahbad. La sua competenza scientifica gli ha consentito di coniugare il pensiero dell'India antica con quello moderno.

Allora nuovamente, quella condizione della mente in cui l' 'oggetto' che cala (nella mente) è sempre esattamente simile all' 'oggetto' che sorge (nel momento successivo) è detta *ekagrata-parinama*.

Satyananda traduce con 'one-pointedness' *ekagrata* nel *sutra* 11 e così traduce e interpreta il 12:

Then again when the objects which subside and appear are similar, it is called one-pointed transformation of the mind.<sup>120</sup>

Entrambi i commentatori ricorrono al paragone con la visione del film sullo schermo, a dire del susseguirsi di immagini puntuali che nel loro scorrere percepiamo come continuità. Allo stesso modo, nello stato di *ekagrata*, la concentrazione su contenuti mentali simili ma discontinui è tale che muovendosi dall'uno all'altro lo spirito ne supera la separatezza e l'onda del contenuto della mente è continua. Quel che qui interessa è il concetto di 'movimento' che si accompagna all'attività dello spirito in questo stadio (mentre nel *samadhi* la mente, come si è detto, è soppressa; non c'è movimento, ma stasi), donde il termine "trasformazione" (*parinama*) che accompagna *ekagrata*.<sup>121</sup>

Dunque, già nel passaggio, nei termini husserliani, da noesi a noema la coscienza si è appropriata di qualcosa, ha "afferrato" qualcosa, ma, si chiedeva Celibidache, «una volta che ha afferrato – come può essere ancora pura»? Nel pensiero di Celibidache la coscienza pura è quella che, compiuta l'identificazione con l'oggetto, mediante *appropriazione* (uno dei termini-chiave della sua teoria) lo trascende, cioè è pronta a esperire una nuova appropriazione correlandola e saldandola alla precedente in una superiore unità: nella coscienza vive la compattezza unitaria del tutto pur nella puntualità di ogni singolo "fotogramma":

Se lo spirito non fosse in grado di accogliere e poi di abbandonare, vale a dire di trascendere, ciò di cui si è appropriato, non vi sarebbe affatto la possibilità di una ulteriore appropriazione esperita nella correlazione. Mediante il trascendimento puntuale nel qui e nell'ora (trascendimento dell'appropriazione immanente) lo spirito ottiene di nuovo la propria libertà; cioè quell'assenza di preconcetti che è la *conditio sine qua non* per la successiva appropriazione. L'atto dell'incatenare insieme le differenze, l'eliminazione di ogni forma di dualismo, è l'unica operazione possibile del nostro spirito. Di conseguenza esso deve serrare ogni molteplicità e farne un fatto che gli appare come conchiuso. (MP, p. 26)

È forse opportuno, a questo punto, notare che piuttosto che di coscienza, Celibidache parla di

---

<sup>120</sup> SATYANANDA PARAMAHAMSA, *Four chapters* cit., p. 170.

<sup>121</sup> «Allo stesso modo, il *pratyaya* [contenuto della mente; cognizione] dell'*ekagrata-parinama* resta apparentemente il medesimo, mentre in realtà è composto di una serie di *pratyaya* simili (*tulya*) che si susseguono a velocità inconcepibile. Ed è appunto perché il fenomeno è dinamico, e non statico, è chiamato *parinama* (trasformazione) e non *avasthā* (stato): TAIMNI, p. 275. Similmente: «In *samadhi* the mind is completely suppressed but in other stages, even if it is one-pointed, it keeps on moving. There is the movement of *pratyaya*; one *pratyaya* subsides and the same again arises. This process goes on for some time. This is known as *ekagrata parinama* of the mind», SATYANANDA PARAMAHAMSA, *Four chapters*, cit., ibidem.

“spirito”. Sollecitato, durante un seminario al Curtis Institute di Philadelphia, a definirne la differenza dalle esperienze che costituiscono la nostra coscienza, Celibidache si sottrae inizialmente a una definizione, con una sua tipica schermaglia con l’interlocutore; quindi, osservato che si tratta della più svalutata nozione su terreno filosofico e fenomenologico in particolare, utilizza una perifrasi e spiega:

...the consciousness in exercise of its absolute freedom. Now, why freedom? because any other approach will be influenced by your personal bunch of aversions and acceptances. It is then that you will be able to follow the creative process of the composer. You know, there is no definition for it. There is no definition for so many other things.<sup>122</sup>

La coscienza, opponendosi alla molteplicità, se ne appropria, riduce il fenomeno a unità conformemente alla propria natura unica e irripetibile (*einmalig*), in tal senso vi si identifica, vince e supera questa molteplicità e può liberamente vivere una nuova appropriazione nella puntualità del qui e adesso (trascendimento dell’appropriazione immanente), pur correlandola con le altre. La “puntualità” non è discontinuità: nella coscienza stessa, anzi spirito, i punti discontinui si incatenano in unità (fenomeno compatto). Si tratta, dunque, di una processualità in movimento: ecco il dinamismo dell’*ekagrata*. Ma vediamo come si salda tutto questo a quanto Celibidache afferma della nostra coscienza con i suoni. Dinamismo e movimento hanno a che vedere con la musica: più volte Celibidache afferma che da Aristosseno in poi, alla musica pertiene “il divenire” e non “l’essere”. Una delle sue più note affermazioni è che «la musica non è qualcosa. Qualcosa può divenire musica: la sonorità (*Klang*)».<sup>123</sup> Cosa esattamente riguarda il movimento, cioè il divenire della musica? Che il movimento riguardi una successione di suoni è persino ovvio e scontato, ma i suoni non sono ancora musica; ne sono piuttosto il veicolo, l’ingresso nel mondo fisico. Il “movimento” di cui parla Celibidache è il movimento dello spirito: «Musica è movimento anzitutto nei suoni, ma anche nell’ascoltatore deve muoversi qualche cosa in sintonia con essi – la coscienza [...] La musica diviene per il fatto che la nostra coscienza si muove» (M 78, p. 1); «la musica, però, non è nulla, essa può sorgere se la nostra coscienza si muove fra le note da relazione a relazione» (ivi). Poiché la musica non è una forma d’essere essa non è definibile in maniera positiva. Più volte Celibidache ha criticato l’affermazione di Rudolf Steiner secondo cui la musica «non sta nelle note, sta fra le note». Per il direttore assegnare una collocazione fisica, un luogo (quantunque eccentrico rispetto ai suoni) significa comunque fissarla nella concretezza dell’essere. La conclusione, che nelle parole di Celibidache risuona come monito, è che non si può dire “La musica è...”, ma solo “La musica non è questo e non è quello”. L’argomentazione *via negationis* è tipica della dottrina buddhista, e ancor più dello zen. Il motivo è sempre il medesimo: ogni definizione è una limitazione e ammette il suo contrario, si muove nella

---

<sup>122</sup> Celibidache, *Teaching Session*, pp. 2-3.

<sup>123</sup> Intervista con Ludwig; M 78, p. 1; MP, p. 1.



sfera dei concetti e dunque dell'intelletto che è solo una parte dell'essere; mentre la saggezza suprema (si chiami illuminazione, satori, o *samadhi*) raggiunge la pienezza dell'essere in cui non c'è divisione, alterità, negazione. Si confronti, a titolo di esempio, l'affermazione di Celibidache con quella di Nisargadatta:

Non ti serve sapere cosa sei. Infatti, se per conoscenza si intende una descrizione in termini di ciò che è già conosciuto, percepito e concettualizzato, non può esserci conoscenza di sé, perché ciò che sei non può essere descritto se non per negazione assoluta. Puoi soltanto dire: "Non sono questo". (N, p. 8)

Ci potrebbe soccorrere in queste riflessioni una metafora spaziale; potremmo parlare di due livelli: il primo è quello della "coscienza di qualcosa" che, sebbene già implichi il passaggio da noesi a noema, cioè un'appropriazione, è ancora, per così dire, impigliata nel materiale, ovvero nella successione lineare dell'apparizione dei fenomeni. La coscienza di qualcosa resta nella successione discontinua, nella linearità, nel tempo fisico. Il secondo è quello della coscienza nell'esercizio della sua libertà, ossia dello spirito, che vive la sua appropriazione immanente, ed esperisce la condizione della simultaneità (*Gleichzeitigkeit*), un termine chiave nella concezione di Celibidache: una coscienza pura esperisce, nel qui e adesso, la pienezza di una totalità, le relazioni con eventi distanti da un punto di vista fisico, ma integrati in un tutto organico che si dà come simultaneamente presente.

Di fronte alla molteplicità del fenomeno sonoro solo lo spirito può risalire a stadi superiori, vivendo in sé, nell'attualità del presente, sia il passato che il futuro: so da dove provengo e dove vado. Di ogni singolo momento sonoro la coscienza si è appropriata, cioè è diventata consapevole. Essere consapevole significa che ha veramente ascoltato, tutto, secondo la sua disposizione di *ekagrata*, concentrata in un solo punto per volta. Nell'essere concentrata e consapevole si è identificata e può, sì, passare all'appropriazione successiva, ma nella compresenza della precedente e così via, incatenando anche le successive appropriazioni in un "ora" perenne, mediante riunificazione in unità sempre maggiori. Se così non fosse, questo esercizio di ascolto dello spirito diverrebbe disintegrato, puntillistico.

Apparentemente siamo molto vicini alla classica interpretazione fenomenologica del decorso melodico, in cui la nota che risuona ora è connessa alla precedente attraverso la ritenzione ed è orientata verso la successiva (protensione). Ma l'idea della riunificazione (o riduzione) per unità superiori si discosta sia da Schütz sia, poniamo, dalla grammatica generativa di Lehrdal e Jackendoff. Queste analisi, potrebbe obiettare Celibidache, sono proprie dell'intelletto, suddividono un intero in parti da cui esso non può essere ricostituito. Qui si parla invece del percorso opposto: l'atto di trascendere il materiale per appropriarsi di un'identità via via superiore sempre vissuta nel presente, fino all'estremo abbracciare, in una sola visione, la fine con l'inizio. La musica è in ultima istanza un esercizio spirituale.

La musica non è altro che meditazione Zen, a condizione che si rinunci al pensiero. Se lei pensa alle quattro misure dei corni, ecco, ora entrano i secondi [violini?], tre misure al flauto che è troppo alto, non accederà mai alla meditazione: ma se le cose scorrono con fluidità lei esce dal contesto fisico che la lega al suono: suono che è il veicolo che la porterà a quella sostanza indefinibile – che sarebbe la realtà. Il suono, badi bene, e non la musica; la musica non ha nulla a che vedere con il suono: senza il suono la musica non può manifestarsi, ma la musica non è il suono.<sup>124</sup>

La pratica, anche quella dell'ascolto, viene intesa dunque come mezzo, non come fine, come esercizio per arrivare all'identificazione tra soggetto e oggetto. Anche nell'appropriarmi dei suoni mi identifico con l'oggetto. Il tema dell'identificazione che non ammette alterità si riconduce a ciò che, nel pensiero indiano, è la mente non-duale. In tutti i corsi tenuti da Celibidache in Europa di cui rimanga traccia scritta il non-dualismo ricorre come un motivo conduttore. Anche nella musica è attivo il senso dinamico dell'attività dello spirito verso uno stadio superiore, dove tutto è simultaneo e presente, ossia della coscienza che di fronte al materiale e opposta ad esso ne vince la molteplicità. La processualità dinamica della spirito perviene alla simultaneità di un eterno presente in cui riunisce appropriazioni sempre più lontane: in questo senso "riunisce" in unità superiori. Questa è la condizione perché la musica nasca; questo il motivo per cui la musica è indefinibile. La successione nel tempo, la linearità riguardano la coscienza che continua ad essere "coscienza di qualcosa", da un lato; e i suoni dall'altro. Invero, la temporalità, nella scansione di passato/presente/futuro è già inscritta nel singolo suono: dato un suono, nella successione temporale appaiono i suoi epifenomeni, gli armonici. La coscienza della simultaneità è la condizione dello spirito che ha trasceso la molteplicità. Anche qui, la metafora spaziale può essere fuorviante: la trascendenza non è da intendersi come passaggio ulteriore lungo una linearità verticale, nel senso di "superamento di uno stadio verso un altro successivo": la trascendenza è quella per cui, in ogni momento, lo spirito sa da dove proviene e verso cosa è proiettato, salda passato e futuro nell'attualità del presente.

Qual è l'attività della coscienza di fronte alla pluralità del fenomeno "suono", in tutte le sue manifestazioni ed elaborazioni? Il movimento dello spirito riguarda la possibilità che la coscienza, nell'esercizio dell'*ekagrata*, esperisca, viva in ogni istante, nel qui e nell'ora, l'unicità del fenomeno che lei stessa ha ridotto a unicità. La sonorità (Klang) è il materiale costitutivo della musica; già con il suono singolo siamo di fronte a un fenomeno molteplice (suono e suoi armonici), tanto più con una pluralità di suoni fra loro combinati. Il fatto che i fenomeni sonori si diano in successione non riguarda ancora la possibilità che la musica sorga. Difatti la successione lineare dei suoni non costituisce musica, ne è solo il veicolo. L'identificazione con l'oggetto da parte della coscienza, che dicevamo potersi leggere in chiave fenomenologica (il riconoscimento delle medesime strutture nel soggetto percipiente e nell'oggetto percepito) si carica di un nuovo, ulteriore significato [acquista nuovi armonici] se messa

---

124 Intervista a «Pianotime», p. 26.

anch'essa in parallelo con altri concetti che a Celibidache derivano dal pensiero della non-dualità: costituzione non-dualistica della coscienza, eliminazione di ogni dualismo etc.

È qui la radice più profonda di quello che, a uno sguardo di superficie, comunemente si può indicare come una capacità di concentrazione fuori della norma, solitamente riconosciuta al mondo orientale. Stare fermi lì, in ciò con cui nel singolo momento ed atto possiamo entrare in relazione, ossia la concentrazione dello spirito – entità unitaria – con “l'uno per volta”, può essere immaginata come una sorta di reciproco assorbimento: la distinzione soggetto/oggetto scompare:

Il soggetto si fa calmo non appena l'oggetto viene meno,

L'oggetto viene meno non appena il soggetto si fa calmo.

L'oggetto è tale per il soggetto,

il soggetto è tale per un oggetto.<sup>125</sup>

Questa compenetrazione attenta è un concetto cardine del pensiero buddhista, la consapevolezza. Ed è concetto centrale in tutte le correnti buddhiste. Nel Canone pāli, dunque nel buddhismo Theravāda, è conservato il discorso di Gautama sui “Fondamenti della consapevolezza”, ritenuto fra gli studiosi di estrema importanza in ordine alla concezione dello sviluppo mentale (dunque anche nelle possibile ricadute sul terreno psicologico).

La strada, o monaci, a un'unica meta, alla purificazione degli esseri, al superamento del pianto e del lamento, all'allontanamento del dolore e della sofferenza [...] è quella dei quattro pilastri della consapevolezza.<sup>126</sup>

I quattro pilastri sono le quattro aree della vita che costituiscono la totalità dell'esperienza: corpo, sensazioni, mente e oggetti mentali. In ognuno di questi ambiti, la pratica meditativa (il mezzo, la “via”, non il fine) non mira ad interferire con il sorgere dell'esperienza, ma ad averne coscienza, in uno stato di attenzione costante, con un atteggiamento, appunto, sempre consapevole. Altrove questo atteggiamento è stato detto “la coscienza dell'essere”.<sup>127</sup> La compenetrazione con l'oggetto non ammette né le categorie dell'alterità o della negazione, né addirittura qualsivoglia attività intellettuale: perché è l'intelletto che analizza e divide, ed è nell'attività analitica che la compenetrazione con l'oggetto va perduta. Ecco perché la realizzazione della consapevolezza è propria della “mente non-duale”.

La condizione non-duale è il contrassegno della meta ultima, che è poi comune ad ogni tradizione buddhista, al theravada come allo zen, il cui raggiungimento passa, ma non si identifica, per la

---

125 SENG-TS'AN, terzo patriarca zen (m. 606), *Hsin-hsin-ming* (*Inscritto sullo spirito credente*), composizione metrica cit. in libera traduzione da SUZUKI, *Saggi sul buddismo zen*, cit., I, p. 187.

126 Cit. in BATCHELOR, *Il risveglio dell'Occidente* cit., p. 276.

127 *Samyaksamr̥ti*, p. es. in THICH NHAT HANH, *Introduzione allo Zen*, Milano, Sonzogno, 1874, p. 8.

consapevolezza o coscienza dell'essere: la visione profonda (in pali: *vipassana*) che disvela nel desiderio e nell'illusione – cioè quanto ci sbilancia verso il passato (che non può più essere) o il futuro (che ancora non è) – le radici della sofferenza.<sup>128</sup>

Il rapporto con il passato e il futuro ci introduce nelle spinose questioni della memoria e della temporalità. Alla memoria affidiamo il senso di una identità personale, di una soggettività permanente; ma, riguardata dal punto di vista che stiamo considerando, essa può al massimo darci l'illusione di una identità protratta, l'unica esistenza autentica potendosi esperire nell'istantaneità di un presente perennemente attuale. La memoria altro non è che una delle possibili attività mentali, una della 'increspature di superficie' che non riguarda gli abissi: la coscienza non è nella memoria.

Che si scelga la pratica della consapevolezza, o quella dello *zazen* (meditazione seduta), o qualsiasi altra tecnica meditativa, lo scopo è il medesimo: imparare a concentrare l'attenzione in un solo punto, per raggiungere quello stato in cui visione profonda (*vipassana*) e calma interiore (*samata*)<sup>129</sup> permettono di arrivare alla meta suprema dell'illuminazione.

Quando tutto il processo di ideazione è temporaneamente sospeso ed è perfino scomparsa la coscienza di uno sforzo nel mantenere una data idea al centro dell'attenzione; quando, come dicono i seguaci dello Zen, la mente è così presa dal suo oggetto o è con esso così identificata che sparisce perfino la coscienza di tale identificazione, come quando uno specchio riflette un altro specchio, allora all'Io sembra di vivere in un palazzo di cristallo, in trasparenza, freschezza, lievità e sovranità. Ma ciò non è ancora lo stato finale, è semplicemente la condizione preliminare per pervenire al compimento corrispondente appunto al *satori*.<sup>130</sup>

Inquadrate in questa cornice di riferimento, moltissime delle affermazioni e dei punti nodali del pensiero di Celibidache si chiarificano e si saldano assieme in una visione coerente. Egli fonda il rapporto con il materiale sonoro (materiale costitutivo della musica, ma non ancora musica, come abbiamo visto) nella natura unica dell'uomo, nella sua *Einmaligkeit*: nella sua unicità irripetibile. Al cospetto di questo materiale composito, cioè molteplice, l'uomo non può che cercare di *appropriarsene*, di renderlo proprio, farlo suo. L'*appropriazione*, nel pensiero di Celibidache, non è che la *consapevolezza*: «L'appropriazione può avvenire quando i parametri vanno tutti insieme (sono tutti presenti in me, ho tenuto conto di tutti)».<sup>131</sup> L' "essere presente" di tutti i parametri vuol dire, appunto, averne coscienza, esserne sempre consapevoli, farli propri, ma poiché non si può essere che in rapporto con un "uno" per volta, la molteplicità del materiale sonoro va unificata. In ciò consiste la *riduzione* di cui parla Celibidache, termine che, detto da un musicista fenomenologo, potrebbe indurre l'esegeta a riferirlo ad Husserl. E invece, premesso che la *percezione* è «cogliere il fenomeno», per Celibidache la *riduzione*

---

128 Per la diffusione del *vipassana* in Occidente cfr. BATCHELOR, p. 278 sgg.

129 Cfr. BATCHELOR, p. 278.

130 *Satori* in giapponese, *wu* in cinese: cfr. SUZUKI, *Saggi* cit., p. 243.

131 D, p. 4.

consiste nel «fare un uno delle percezioni».<sup>132</sup> Come si organizzi nello specifico il “lavoro sul materiale”, cioè come si svolga nella pratica l’approccio al mondo dei suoni, è oggetto specifico del capitolo seguente. Qui mi limito ad osservare il modo in cui fenomenologia e zen interagiscono come sistemi di riferimento: al solo scopo di dare un’esposizione sistematica delle fonti, potremmo indicare una sorta di macroripartizione nell’atteggiamento possibile all’interno del rapporto con i suoni (le chiamerò due fasi, anche se non è da intendere alcuna rigida scansione né gradualità). Da un lato, l’imprescindibile fase di studio, di preparazione (rigorosa e capillare), di osservazione del rapporto fra il suono e la coscienza umana (unico riferimento possibile per Celibidache): è la fase che più ha a che vedere con la fenomenologia, quella che Celibidache chiama «fase noetica», in cui la molteplicità composita del materiale, la pluralità dei parametri e le differenze, ravvisabili all’interno di ciascuno di essi, permangono. L’unitarietà cercata non è di tipo sommativo (né potrebbe esserlo, ché altrimenti dire che bisogna cercare l’unione e la somma di tutti i parametri che interagiscono alla realizzazione dell’evento sonoro sarebbe dire una banalità: è ciò che ogni musicista, geniale o mediocre, fa a suo modo), è piuttosto *l’integrazione* del molteplice in una forma nuova. È interessante notare come anche questo concetto, così importante nell’articolazione della vera e propria fenomenologia musicale di Celibidache, che affronteremo nel prossimo capitolo, riecheggi passi del *livre de chevet* del direttore rumeno, *I am That* di Nisargadatta Maharaj:

V[isitatore]. Si direbbe che la religione ti interessi poco.

M[aharaj]. Cos’è la religione? Una nuvola nel cielo. Io vivo nel cielo e non nelle nuvole, che sono un ammasso di parole. Elimina le chiacchiere e cosa rimane? Solo la verità. La mia dimora è in ciò che non cambia, che appare come *uno stato di costante integrazione e riconciliazione degli opposti*. La gente viene qui per sapere se questo stato esiste davvero, quali sono gli ostacoli da rimuovere perché possa emergere e, una volta raggiunto, conoscere l’arte di fissarlo nella coscienza così da non creare un conflitto tra comprensione e vita. Questo stato è al di là della mente e non necessita di apprendimento.<sup>133</sup>

L’unitarietà della coscienza deve potersi rispecchiare nell’unitarietà dell’oggetto e viceversa: come ogni buddhista, Celibidache chiede di concentrare l’attenzione su un solo punto, sul singolo istante presente; chiede a sé, ai suoi orchestrali, all’ascoltatore quella consapevolezza puntuale, nel qui e nell’ora, che solo la *vipassana* può consentire. Calma e visione profonda: la calma della mente non-duale, della mente che, messa da parte ogni attività intellettuale, si identifica con il suo oggetto senza separarsene. Se la calma della mente non-duale deriva dall’allontanarsi dalla superficie accelerata e inquieta delle possibili attività intellettuali, allo stesso modo Celibidache chiede di tenere lontane le attività dell’intelletto. Si spiega così il suo rifiuto della tradizione e del sapere, nonché del confronto attuato secondo un’inclinazione analitica. E si spiega anche la sua affermazione, più volte ripetuta e per

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> N, p. 391.

alcuni perfino sconcertante,<sup>134</sup> che in musica non esiste ripetizione.

Ma il rifiuto del ricordare, della memoria, e l'appello alla capacità di esperire esistenzialmente la condizione non-duale non significano certo un invito allo spontaneismo e all'improvvisazione, a bandire studio e conoscenza. E qui rientra in gioco la "macroripartizione" cui prima accennavo. Per Celibidache una cosa è il materiale, il suono; altra cosa è la musica.

Il rifiuto di definire può essere ricollegato al rifiuto del linguaggio discorsivo, che ritorna immancabilmente nei testi buddisti in cui ci si appella alla verità conquistata nell'esperienza vissuta che non può essere trasmessa verbalmente: esempio eloquente è l'ultimo passo di *Io sono quello* citato sopra (cfr. n. 32). Al lettore diffidente i temi del rifiuto del linguaggio possono apparire una comoda scappatoia per giustificare un'incapacità di argomentare. Ma le considerazioni fin qui raccolte chiarificano che la determinazione della parola è rifiutata in quanto portatrice di una alterità che la mente non-duale non ammette. Naturalmente si può mettere insieme tutto questo con una specifica inclinazione caratteriale, la preferenza per un procedimento "empirico e intuitivo"<sup>135</sup> e capire così perché ha sempre rifiutato l'esposizione scritta del suo pensiero. Lo zen, dopotutto, è la trasmissione della dottrina al di fuori delle scritture; e Celibidache ne replica il destino.

Dunque il Klang (o la sonorità: dal singolo suono, che è già fenomeno complesso, ai fenomeni sonori più articolati) è il materiale costitutivo della musica, ma non è ancora musica. Allora, nel corso della fase "noetica", cioè di lavoro sul materiale, il sapere, l'intelletto, la memoria, sono pienamente reintegrate nei loro diritti. Alla domanda dell'intervistatore sul ruolo che ha il dato storico nella realtà testuale, Celibidache risponde:

Senz'altro un ruolo irrinunciabile, ma solo nella fase noetica. Ai fini della preparazione occorre infatti conoscere la diversità dei linguaggi, la caratteristica della strumentazione, occorre individuare il gesto appropriato ad un dato testo; ma non accadrà mai che nell'alzare la bacchetta su una partitura di Verdi io penso ai fatti storici che hanno definito la sua figura, hanno condizionato la sua apparizione e la sua personalità. No, a quel punto sparisce tutto. Tutto. Mentre invece la fase noetica – lo ripeto – è sapere, è aggancio al passato e speranza per il futuro. Ma la fase noetica non porta alla trascendenza, possibile solo in quella successiva, quando io mi sono appropriato di tutti i dati disponibili, ordinati nella noetica, dove non esiste più altro che lo *hic et nunc*.<sup>136</sup>

Quella noetica è una fase preparatoria, la premessa per poter 'ridurre il materiale' in modo tale che se ne realizzi la coscienza puntuale. La nostra coscienza esperisce la condizione della non-dualità nel passaggio da un singolo istante presente ad un altro singolo istante presente che non tenta più di ricucire in unità (perché ciò significherebbe ritornare in una condizione situata più "a valle", cioè nell'attività dell'intelletto, cioè fuori dall'identificazione con l'oggetto). Dunque la musica non può che

134 Cfr. il brillante saggio di P. Kivy, *The Fine Art of Repetition*, nel volume omonimo, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 327-59. (Torneremo su questo punto.)

135 È quanto esplicitamente dichiara Celibidache in apertura della Conferenza di Monaco: MP, p. 12

136 Intervista a «Pianotime», cit., p. 26.

sorgere in relazione alla coscienza dell'uomo (oggetto che esiste per il soggetto), proprio come la coscienza non può che passare da un "qui e ora" ad un altro, ed a questo eterno presente affida la sua identità senza passare per la memoria. In questa prospettiva Celibidache assume una posizione di una radicalità assoluta: considerare il concetto di 'opus' musicale, di oggetto temporale per lui significa situarsi al di qua della musica. Non "c'è" la Quinta Sinfonia di Beethoven.

S.C.: [...] la musica è nulla, non v'è musica intesa come forma diretta, durevole, esistente, collocata nel mondo così come ci sono uomini partiture o violini: la musica diviene, essa deve essere portata a sorgere [Entstehen] senza ogni volta poter mai assumere una forma statica, presente nel mondo materiale, stabile [Seiende].

H.L.: Tuttavia c'è la Quinta di Beethoven!

S.C.: No, non c'è. Non c'è da nessuna parte. Essa o sorge o non sorge. Ogni volta nuova, rinnovata; ogni volta daccapo. Nella Biblioteca di Stato o nelle note illustrative di un concerto essa non risuona [klingt] ancora. Però è altrettanto falso affermare che la musica diventa qualcosa! [Semmai] qualcosa diventa musica! E questo qualcosa è il movimento di una massa sonora formata e condotta dallo spirito, la quale ha possibilità proprie radicate nell'uomo e nelle sue esigenze specifiche.<sup>137</sup>

Alle considerazioni sulla memoria si riallaccia il grande tema dell'affettività. E qui, forse, si registra una sorta di compromesso fra il Celibidache artista e filosofo occidentale e il Celibidache buddhista. Nella prospettiva buddhista, il corollario della ricerca della libertà dal dolore è il disconoscimento di ogni possibile legame, compreso quello affettivo (a sua volta, questo è un tema in costellazione con l'allontanarsi dalla memoria). Celibidache invece non mette in scacco l'affettività, essendo questa, anzi, collegata saldamente all'essenza stessa della musica, ma la recupera all'interno di questa concezione puntuale (o del singolo istante presente, come lo abbiamo chiamato più volte).

L'identificazione soggetto/oggetto diventa tale, per Celibidache, che per cercare l'identità della musica (cosa sia la musica) non può che ricalcare ciò che dicono i maestri indiani circa l'identità dell'uomo.

Ti basta sapere cosa non sei. Non ti serve sapere cosa sei. Infatti, se per conoscenza si intende una descrizione in termini di ciò che è già conosciuto, percepito o concettualizzato, non può esserci conoscenza di sé, perché ciò che sei non può essere descritto se non per negazione assoluta. Puoi soltanto dire: "Non sono questo, non sono quello".<sup>138</sup>

Anche qui troviamo un punto di incontro con il pensiero di Celibidache, che disvela (non afferma) la possibile identità come uno scultore che trae dal blocco di marmo la forma, «a forza di levare». Di queste dottrine Celibidache assume anche le strategie retoriche, prediligendo nella sua esposizione la *via*

---

137 *Sergiu Celibidache über Musik und Musikleben heute*, Gespräch mit H. Ludwig, «Das Orchester», V, 1976, pp. 305-317: 305  
138 N, p. 8.

*negationis* praticata anche nel misticismo occidentale, da Dionigi Pseudo Areopagita a Meister Eckhart.<sup>139</sup>

La musica si dà quando sono capace di vivere, in ogni singolo momento, l'unicità dei fenomeni sonori e la loro identità con la mia coscienza: come in una sorta di adesione costante al flusso sonoro che passa, e che perciò non mi appare più come flusso, come qualcosa che si svolge nel tempo, mi approprio, faccio mio ogni momento e nell'appropriarmene lo trascendo, verso una superiore unità. L'appropriazione musicale, come la pratica della consapevolezza, non è esercizio spontaneo e immediato:

Scopriamo che per quanto sincera possa essere la nostra intenzione di rimanere attenti e consapevoli, la mente si ribella a tali istruzioni e sfugge per abbandonarsi ad ogni genere di distrazioni, ricordi e fantasie. Siamo costretti ad affrontare la dura realtà che il controllo che abbiamo sulla nostra vita è solo ipotetico. La consolante illusione della coerenza e continuità personale si lacera rivelando isole frammentarie di coscienza separate da abissi di incoscienza.<sup>140</sup>

Lo spirito preda delle distrazioni – nei termini di Patanjali: delle modificazioni della mente (*chittavrtti*) – non può che condurre a forme di ascolto distratto, che per Celibidache non sono affatto limitate alla sfera degli ascoltatori occasionali o dei consumatori di musica leggera (memorabile la battuta su Gilbert Bécaud, da lui ritenuto assai più musicale di Karl Böhm).<sup>141</sup> Per tutta la sua carriera di direttore e di didatta Celibidache non si è stancato di ripetere lo stesso monito del monaco zen, quello che imponeva all'amico Nikolaus Sombart nelle passeggiate mattutine dell'estate berlinese. Non pensare, svuotare la mente, cioè non analizzare, ricordare, paragonare. In una parola, Celibidache chiede l'ascolto come apertura e disponibilità totale di fronte al fenomeno sonoro. Questa è forse la portata maggiore di tutta la sua attività, un incisivo monito pedagogico: ascoltare quello che si sta suonando, ascoltarsi reciprocamente è la disciplina che il direttore impone nelle sue affaticanti prove. Ma ascoltare veramente, cioè nella condizione della mente non-duale, che non ammette alterità. La mente non-duale è calma: calma, quiete, tranquillità sono attributi che le si addicono (si confrontino tutte le citazioni sin qui riportate). Da questo punto di vista le considerazioni sulla presunta "lentezza" dei tempi di

---

139 Ma questo non è che uno degli aspetti che indicavo come "di superficie" a proposito degli interessi di Celibidache per l'Oriente. Sempre a proposito dell'uso del linguaggio da parte di Celibidache potremmo ancora mettere in parallelo alcune sue strategie retoriche con quelle utilizzate dai monaci zen. O ancora pensare che alcune sue domande spiazzanti, addirittura buttate in faccia agli allievi in risposta a loro domande, potrebbero sì rimandare a una ricerca socraticamente intesa; ma anche rifarsi alle tecniche dei monaci zen che affidano al koan (la domanda che scardina ogni impianto logico del discorso) l'acquisizione del satori. Potremmo affiancare a questa altre considerazioni; cioè aggiungere che Celibidache sembra ricalcare nel rapporto con gli allievi gli atteggiamenti di un maestro zen, sia nell'importanza assegnata al discipulato e all'attività didattica. E ancora osservare, a tal proposito, che i riferimenti alle tradizioni orientali, molto più che i suoi scarti umorali e il suo temperamento, chiarificano il modo in cui ha vissuto tale rapporto con gli allievi, chiedendo un rapporto fiduciario e financo consentendosi sistemi assai bruschi.

140 BATCHELOR, *Il risveglio dell'Occidente* cit., p. 277.

141 «Il movimento del Klang, se è una unione di successioni sonore sviluppo della cinetica sonora e interiorità dell'uomo, può avere e di fatto ha per conseguenza un gioco di sensazioni: ma siamo ancora parecchio lontani dalla Musica. Gilbert Bécaud trasmette sensazioni e lo stesso fa Karl Böhm, anche se le sue sono meno raffinate»: *Sergiu Celibidache*, cit., pp. 305-306.



Celibidache possono essere diversamente discusse.<sup>142</sup> Se gli attributi di una mente non-duale sono la quiete e la calma della visione profonda, la calma sarà la condizione di colui che si appropria del fenomeno sonoro, di colui che sa ascoltare: sia di chi suonando ascolta se stesso e i suoi compagni, sia dell'ascoltatore in sala.

La musica assurge così, come si è detto, a pratica meditativa. Si può provare allora a rileggere l'intera attività di Celibidache parafrasando il fortunato scritto di Eugen Herrigel (cui abbiamo fatto cenno nel paragrafo precedente).<sup>143</sup>

Il racconto di Herrigel rende con emozionante sobrietà la parabola spirituale dischiusa da tale disciplina. Anzitutto, la difficoltà a penetrare l'essenza del buddismo Zen dovuta, oltre che ad un'oggettiva lontananza della nostra civiltà da quella che ha accolto e tramandato il Buddismo Dhyana, anche allo «stile delle esposizioni che lo Zen ci ha offerto finora» (p. 25), ossia alla resistenza che il seguace dello Zen avverte per ogni testimonianza descrittiva, in cui il medium della parola tenta di spiegare, far condividere, parafrasare, comunicare. Perché quella della liberazione spirituale e della verità sono esperienze che vanno vissute, e, solo in quanto vissute, risultano comprensibili; viceversa, i testi sacri, che pure esistono, restano oscuri e inaccessibili. Sappiamo che, specie in Giappone, sebbene anche nello Zen la pratica meditativa sia attuata, si sia preferito coniugarlo al tiro con l'arco, al disegno, all'arte della spada come a quella di disporre i fiori: cioè, appunto, ad attività pratiche piuttosto che contemplative. Attività che divengono, vissute in spirito Zen, una via per conseguire *acquisizioni spirituali*. Come Herrigel (fra gli altri) Celibidache incarna il discepolo Zen che ha scelto l'arte dei suoni per compiere la sua pratica meditativa, il suo esercizio spirituale. Parlare di "esercizio spirituale" vissuto attraverso una pratica artistica non la ammantava affatto di retorica affettivo-sentimentale o, peggio, spontaneista e neppure ne indebolisce l'impalcatura della *techné* ad essa sottesa. La disciplina è anzi rigorosa, l'acquisizione della tecnica costruita con puntiglio paziente, la padronanza del mestiere rafforzata con l'esercizio costante. L'allievo di tiro con l'arco ne pondera anzitutto il mezzo, considera materiale, proprietà, lunghezza e 'suono' dell'arco; quindi si dedica paziente, e molto a lungo, a quello che è solo l'inizio della disciplina: capacità di tenderlo. «Per tirare la corda», avverte Kenzo Awa, «lei non deve impiegare l'intera forza del suo corpo, ma deve imparare a lasciare alle sue mani di compiere tutto il lavoro, mentre i muscoli delle braccia e delle spalle restano rilassati e non sembrano partecipare all'azione» (p. 35). Torna alla mente la precisione del gesto di Celibidache, tecnicamente ineccepibile come di pochi altri direttori si può affermare: braccia rilassate (quante volte lo si è sentito ammonire i suoi allievi dei corsi di fenomenologia: "Braccio rilassato!"), mani assolutamente indipendenti, ponderatezza del gesto tutto calibrato sulla misura sonora che si chiede all'orchestra, senza sbavature,

---

142 Torneremo naturalmente su questo punto nei capitoli successivi, anche in rapporto all'incidenza, nella percezione dei tempi, delle caratteristiche tecniche della registrazione rispetto all'esecuzione ascoltata dal vivo.

143 E. HERRIGEL, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975.

nella cristallina limpidezza della visione che l'ha preceduto, nell'indubbia chiarezza comunicativa. «Musica libera attraverso mani libere»: così sintetizzò un maestro Zen l'arte del direttore rumeno. Tecnica precisa ed elegante assieme, costruita con cura fino a consumarsi e rovesciarsi nel suo contrario, come naturale spontaneità ed immediatezza. Celibidache, proprio come un maestro di tiro con l'arco, sa che «la conoscenza tecnica non basta. La tecnica va superata, così che l'appreso diventi un'arte inappresa', che sorge dall'inconscio» (11): la tecnica non è lo scopo, e men che mai la sua esibizione. E le arti che se ne servono non perseguono alcun fine pratico né il piacere estetico: esse «rappresentano un tirocinio della coscienza e devono servire ad avvicinarla alla realtà ultima» (ivi). La prima condizione perché la pratica artistica diventi pratica spirituale sta proprio in quanto raccomanda il maestro del tiro con l'arco: la mancanza di partecipazione. L'arciere che diventa inconsapevole si è ormai immedesimato nella sua stessa tecnica e procede oltre; concentrandosi sul respiro, dunque sul suo interno, si svuota progressivamente di ogni sforzo, di ogni pensiero, di ogni volontà di riuscire, di ogni tensione. Momento focale dell'esperienza di Herrigel, che tanta luce getta su un'altrettanto focale posizione di Celibidache, è il colloquio con il suo maestro:

«Il tiro giusto nel momento giusto non viene perché lei non si stacca da sé stesso. Lei non è teso verso il compimento, ma attende il proprio fallimento.» [...]

«Ma infine [...] tendo l'arco e tiro la freccia per colpire il bersaglio. Tendere è dunque un mezzo per uno scopo. Una relazione che non posso perdere di vista. [...]»

«La vera arte [...] è senza scopo, senza intenzione! Quanto più lei si ostinerà a voler imparare a far partire la freccia per colpire sicuramente il bersaglio, tanto meno le riuscirà l'una cosa, tanto più si allontanerà l'altra. Le è d'ostacolo una volontà troppo volitiva. Lei pensa che ciò che non fa non avvenga.»

[...]

«Che debbo dunque fare?» [...]

«Imparare la giusta attesa».

«E come si impara?»

«Staccandosi da se stesso, lasciandosi dietro così decisamente se stesso e tutto ciò che è suo, che di lei non rimanga altro che una tensione senza intenzione».

«Devo dunque spogliarmi intenzionalmente di ogni intenzione» [...].

«Questo non me l'ha chiesto ancora nessun allievo e perciò non so la giusta risposta».

Il maestro ripiega garbatamente dinanzi all'esternazione di un logos tipicamente occidentale (si noti il doppio vincolo della costruzione: avere l'intenzione di non avere intenzione); ha già indicato la via, detto l'essenziale. E il monito riecheggia spesso nelle parole di Celibidache. Far musica significa per lui

bandire ogni “fare” attivo, ogni “volontà troppo volitiva”. Dal 1988 al 1991 Jan Schmidt Garre segue Celibidache nei suoi corsi e durate le prove, cercando di dividerne il punto di vista. E ricorda: «La domanda era sempre la stessa: «come può un puro suono (una pura sonorità, materiale, grezza) proveniente da un corpo vibrante, prodotto da 130 membri di un’orchestra o da un solo violino, diventare musica?» La risposta di Celibidache, che dà anche il titolo al documento di Garre, suonava: «Non si deve fare nulla. Si deve lasciare che scaturisca da sé» (*«You don’t do anything – you let it evolve»*).<sup>144</sup> Ancora una volta, Celibidache chiede, tanto al direttore quanto allo strumentista, di rinunciare a un’ingombrante volontà di “fare”, a un’intenzionalità egocentrica.

All’altro capo dell’iniziale irrigidimento fisico, per l’arciere come per il musicista, è la rigidità dello spirito. Per converso, il rilassamento fisico, la raggiunta disinvoltura tecnica non basterebbero se non si collegassero a una distensione della mente, a una libertà psichico-spirituale. «Questo stato, in cui non si pensa, non ci si propone, non si persegue, non si desidera né si attende più nulla di definito, che non tende verso nessuna particolare direzione [...] – questo stato interamente libero da intenzioni, dall’Io, il Maestro lo chiama propriamente “spirituale”. È infatti saturo di vigilanza spirituale e perciò viene anche chiamato “vera presenza dello spirito”.<sup>145</sup> Solo quando colui che pratica l’arte (quale essa sia) supera quello stadio in cui il sé e l’oggetto si contrappongono, il vero scopo è raggiunto. L’arciere deve liberarsi e distaccarsi dall’Io; permanere nella massima concentrazione, conservare lo spirito vivo e vigile fino a realizzare, per una via che non passa dall’intelletto, che non è più lui a tendere l’arco, non più lui a tirare.

«Ma come può partire il colpo se non lo tiro ‘io’?».

«Sì’ tira».

«L’ho già sentito dire più volte da lei e perciò devo porre diversamente la mia domanda : come posso attendere il tiro, dimentico di me, se ‘io’ non devo entrarci per nulla ?».

«Sì’ permane nella stessa tensione».

«E chi o cosa questo ‘Sì’?»

«Quando l’avrà compreso non avrà più bisogno di me». (70-71)

La “vera presenza dello spirito” è la stessa cosa di “consapevolezza”, “coscienza dell’essere”, appropriazione. È, ancora una volta, la mente non-duale.

Raggiungere questa condizione è la vera meta, non centrare il bersaglio; la preoccupazione di colpire nel segno non riguarda più la ‘Grande Dottrina’ del tiro con l’arco, sebbene chi, giunto all’apice della

---

144 “You don’t do anything – you just let it evolve” A documentary by Jan Schmidt-Garre (Münchener Philharmoniker), Teldec VHS 4509-96438-3.

145 HERRIGEL, cit. p. 54.

maestria, colpito il bersaglio interno, non manchi mai di fare centro anche in quello esterno. All'incredulità dell'allievo occidentale, Kenzo Awa rispose con una prova suprema: tirando al buio due volte, centrò con la prima freccia il bersaglio, quindi conficcò la seconda freccia nella prima. Per paradossale che possa sembrare, si deve far centro senza mirare, si deve dimenticare il bersaglio e l'intenzione di colpirlo, fino a non percepirsi più come soggetto (intenzione, desideri, partecipazione) contrapposto ad un oggetto: tiratore e bersaglio, mezzo e fine coincidono.<sup>146</sup> E la meta suprema, il compimento della Grande Dottrina è il raggiungimento dell'«arte senz'arte»: solo allora il tiro con l'arco (ma si potrebbe indifferentemente dire l'arte della spada o la musica), «come movimento senza movimento, danza senza danza – trapassa nello Zen» (85).

---

146 «Sono io che tendo l'arco, o è l'arco che mi trae alla massima tensione? Sono io che colpisco il bersaglio o è il bersaglio che colpisce me? Quel 'Si' è spirituale agli occhi del corpo e corporeo agli occhi dello spirito – è ambedue le cose o nessuna delle due? Tutto questo, arco, freccia, bersaglio e Io si intrecciano tra loro in modo che non so più separarli. E persino il bisogno di separarli è scomparso. [...]»

«Proprio ora» mi interruppe il Maestro «la corda dell'arco l'ha trapassata da parte a parte» (82-83).





### 1. Le fonti. Considerazioni generali

Il 1978 vede l'inizio dell'attività didattica "ufficiale" di Sergiu Celibidache, che da quell'anno sino a poco prima della morte terrà due sessioni annuali (in maggio e in dicembre) di corsi sulla Fenomenologia della musica all'Università di Magonza. La stesura del presente capitolo si basa su fonti inedite e materiale eterogeneo che richiede un commento preliminare. Chi scrive ha avuto modo di frequentare i corsi di Fenomenologia tenuti da Celibidache nel 1987 nella Scuola di Alto Perfezionamento musicale di Saluzzo (luglio; dicembre). Successivamente, insieme ad altri allievi italiani, abbiamo proseguito alcune riflessioni intorno ai temi centrali dei corsi di Celibidache attraverso incontri con Konrad von Abel, allora assistente del maestro (Amalfi, gennaio 1990; Paestum, giugno 1990). Durante quegli anni, ai miei appunti personali relativi ai corsi menzionati, si sono aggiunti appunti dattiloscritti che alcuni allievi di Celibidache si scambiavano fra loro, fra i quali vanno distinti quelli di cui è dato rintracciare l'autore, quelli adespoti, infine quelli che risultano essere la stesura preparata a più mani da allievi in contatto fra loro.<sup>147</sup>

Le lezioni di Celibidache non si svolgevano secondo un ordine prestabilito. Il carattere stesso del suo pensiero, così ostile ad ogni forma di sistematicità, sembrava essere predisposto a un "accesso multiplo", cosicché il punto di partenza poteva essere occasionale, fornito da una domanda degli allievi, o da un'osservazione attorno a un brano su cui si intendeva lavorare (o si era studiato il giorno precedente). Il fatto, poi, che i corsi fossero frequentati non solo da allievi direttori, ma anche da ogni sorta di strumentisti, arricchiva ulteriormente le possibilità di accesso. Tuttavia, studiando comparativamente le varie annotazioni, si nota molto presto il fatto che nonostante l'avvio casuale le sue lezioni tendevano poi a coagularsi attorno a temi ricorrenti, e che i concetti fondamentali riemergevano con puntualità. Significativo inoltre che anche a distanza di anni siano state rinvenute le medesime espressioni e perifrasi, ovvero interi blocchi di testo, a dirci che, evidentemente, la codificazione in una forma linguistica, quantunque limitata e limitante, è stata talora anche per Celibidache un male necessario a veicolare, almeno in questa fase didattica, il suo sistema di pensiero. La ricorrenza di tematiche, definizioni, scelte lessicali ha reso possibile questo lavoro sulla

---

<sup>147</sup> Ecco l'elenco dei materiali (cfr. Bibliografia): A. QUARANTA, Appunti dalle lezioni di Celibidache, Saluzzo, luglio 1987 e dicembre 1987; ID., Appunti dalle lezioni di K. von Abel, Amalfi, gennaio 1990, e Paestum, giugno 1990; M. COGLIANI, Appunti manoscritti (Saluzzo, dicembre 1987); N. MANZO, Appunti manoscritti (Saluzzo, luglio 1987). Devo al pianista Alessandro Drago una messe preziosa di appunti e riflessioni relative ai temi trattati da Celibidache; di Jordi Mora, direttore d'orchestra, ho potuto visionare gli appunti, in lingua tedesca, relativi ai corsi di Magonza (1978; maggio 1980). A tutti, per avermi concesso con grande liberalità di utilizzare i loro materiali, vada la mia più sincera gratitudine. (Nel seguito gli appunti di Mora sono dati in traduzione italiana.)

omogeneizzazione di dati ascrivibili ad un arco temporale abbastanza lungo (1978-1987).

La collazione e sistematizzazione dei dati poneva pertanto un delicato problema metodologico, per risolvere il quale ho scelto di seguire un esempio illustre: le lezioni tenute a Cambridge da Ludwig Wittgenstein negli anni 1930-32, pubblicate postume sulla base delle annotazioni di alcuni studenti.<sup>148</sup> Lo scopo degli editori era anzitutto quello di offrire le argomentazioni di Wittgenstein in forma leggibile, per cui i vari materiali vennero mescolati in modo da ottenere un testo il più possibile fluido. Ispirandomi a questo criterio ho preferito anteporre alla critica delle fonti l'organizzazione di un testo nel quale la "voce di Celibidache" si inserisse organicamente nel quadro della mia esposizione, ed ho pertanto evitato di appesantirlo con sigle e cifrature riferite agli appunti dattiloscritti e manoscritti, limitando il riferimento specifico ai casi in cui determinati pensieri o espressioni particolarmente pregnanti siano stati conservati da una sola fonte (si tratta perlopiù degli appunti di Jordi Mora, quelli complessivamente più ricchi di esemplificazioni musicali). Di regola tutte le citazioni che provengono dal materiale manoscritto o dattiloscritto sono date in corsivo nel corpo del testo; eventuali mie integrazioni e informazioni essenziali sono date in tondo tra parentesi quadre. Citazioni da edizioni a stampa, a cominciare dal testo della conferenza del 1985,<sup>149</sup> o in formato elettronico, vengono invece come di consueto inserite, secondo l'ampiezza, in tondo tra virgolette ovvero in corpo minore, con l'indicazione della fonte.

L'esposizione dei risultati di questo lavoro presentava a sua volta alcune difficoltà. Il presente capitolo non intende infatti offrire una edizione dei materiali, ma tenta sulla loro scorta di ricostruire le connessioni interne al pensiero di Celibidache. Ma il carattere asistemático delle lezioni, la predilezione per un procedimento di "messa in costellazione" di argomenti ed osservazioni, mal si presta ad un'esposizione lineare, e la materia sembra più volte sfuggire ad una scansione progressiva. Alcuni concetti sono circoscrivibili e ben identificabili a tutta prima, salvo poi ritrovare profonde connessioni fra temi posti a una certa distanza e che si richiamano l'un l'altro. Si tratta di una sfida alla scrittura, che procede in modo concentrico e non lineare;<sup>150</sup> probabilmente, la forma di un ipertesto avrebbe facilitato la rapidità delle connessioni. Tali riflessioni mi hanno indotto ad imporre un ordine espositivo calibrato

---

148 L. WITTGENSTEIN, *Lezioni 1930-1932. Dagli appunti di John King e Desmond Lee*, ed. inglese a cura di D. Lee, Oxford, Blackwell, 1980; ed. italiana, a cura di A. G. Gargani, Milano, Adelphi, 1995.

149 Il testo di MP è tradotto integralmente nell'Appendice 1. Curiosamente, ha avuto lo stesso destino delle due dissertazioni berlinesi: dopo la lezione tenuta il 21 giugno 1985 nell'aula magna della Ludwig-Maximilian-Universität di Monaco, il dattiloscritto era andato perduto, e per l'edizione è stato necessario rifarsi alla registrazione su nastro della lezione. (Uno dei pochissimi altri testi espressamente redatti da Celibidache per la pubblicazione, e apparso durante la sua vita, è – nuovo paradosso – non di argomento musicale, bensì la citata recensione al libro *Das Lebesgesetz* del suo guru Martin Steinke: S. CELIBIDACHE, *Verstehende sind schwer zu finden. Lebensfragen in buddhistischer Sicht*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 28 luglio 1962.)

150 Ciò ha spinto Mathias Winkler a tentare di presentare il pensiero di Celibidache nella forma di un glossario: cfr. M. WINKLER, *Versuch eines Celibidache-Glossars*, nel sito *Celibidache – eine Annäherung*, [www.celibidache.de/index/html](http://www.celibidache.de/index/html). Il fatto di scrivere per gli utenti di Internet ha peraltro condizionato il lavoro, concepito in forma a tratti esclusivamente divulgativa. Le trenta voci trattano i temi più disparati: dal rapporto di Celibidache con Furtwängler al buddhismo zen, dai Berliner Philharmoniker ai critici musicali.



anzitutto sulla organizzazione di paragrafi corrispondenti a campi concettuali che potessero racchiudere termini e concetti strettamente connessi, evidenziati in grassetto. Gli asterischi posti fra parentesi accanto ad alcuni termini valgono da rimando ad altri paragrafi rubricati sotto gli stessi termini o in cui questi siano presenti. Relativamente alla lingua usata da Celibidache, sebbene il tedesco sia quella prevalente nei testi principali di riferimento (intendo qui anzitutto la sua conferenza, le interviste rilasciate, oltre che le lezioni di Magonza), sappiamo che il direttore rumeno maneggiava con assoluta disinvoltura più di una mezza dozzina di lingue; dunque le ricorrenze che prima osservavo sono anche trasversali ai diversi mezzi utilizzati. Infine, va notata l'occorrenza di termini in tedesco che sono chiaramente dei calchi dal latino o comunque da lingue romanze (a titolo di esempio: *Entität, Kontinuität, Impakt, introvert, extrovert*); le ho indicate fra parentesi quadre.

Il titolo di questo capitolo si riferisce al fatto che, pur nell'ambito della più vasta concezione sulla natura della coscienza e dello spirito dell'uomo e sulla natura della musica, nel corso delle lezioni venivano focalizzati singoli aspetti di quell'accurata preparazione ad ogni atto esecutivo che Celibidache chiamava, come abbiamo visto, fase noetica, o lavoro sul materiale. Fase noetica perché, mettendo a fuoco singoli aspetti della manifestazione di un fenomeno sonoro, ci muoviamo su un livello più vicino ad una sfera percettiva. Beninteso, Celibidache non perdeva mai di vista il trasformarsi del dato oggettivo-sensoriale in continuità del vissuto, in fase noematica. Sebbene le condizioni perché la musica si manifesti non siano collegate al bagaglio di conoscenze che ognuno reca con sé nell'atto esecutivo, ossia non passano per la via dell'intelletto, il lavoro sul materiale, per Celibidache, ovviamente non escludeva affatto ogni sorta di studi e conoscenze di ampio spettro. Il sapere e la conoscenza e tutte le attività dell'intelletto possono servire in un lavoro preparatorio e preliminare, a creare le condizioni perché avvenga la **riduzione** (\*), principale attività della coscienza attraverso cui trascendere i dati sonori in funzione del manifestarsi della musica: così nel lavoro sull'orchestra, le conoscenze e il sapere consentono di illuminare singoli aspetti della strumentazione, della concertazione, del fraseggio e via dicendo, permettono di lavorare sugli amalgami, di equilibrare le voci, ma ancora nella divisione e nella molteplicità. Studio e osservazione delle condizioni del "far musica" sono necessari a riconoscere determinate funzioni di processi sonori così da ristabilirne proporzioni e relazioni in condizioni logistiche ed acustiche diverse, per far sì che, posti in situazioni sempre differenti, la musica possa manifestarsi. Celibidache non si stancava di sottolineare come fosse necessario che il riconoscimento di tali funzioni passasse per l'esperienza viva, in modo da essere vissuto nuovamente durante l'esecuzione senza per questo dover riattivare un bagaglio mentale, la "memoria" di quanto era stato osservato e discusso durante le prove.

Le argomentazioni di Celibidache durante le lezioni attingono ad una notevole varietà di sistemi teorici. Ciò è conforme alla natura stessa della sua formazione e dei suoi interessi, documentati fin dalla giovinezza. Più volte le sue osservazioni e le sue spiegazioni si avvalgono del riferimento o

dell'enunciazione di principi esposti nell'ambito di studi scientifici, fisico-matematici. La considerazione del rapporto della nostra coscienza con il fenomeno sonoro fa appello sovente alle “condizioni umane” della percepibilità, relative ad ogni parametro del suono, accogliendo acquisizioni maturate nel campo della psicologia percettiva e della fisiologia, a conferma di uno spettro di letture ad ampio raggio.<sup>151</sup>

In particolare, riaffiora spesso in punti strategici l'importanza del numero e delle proporzioni numeriche (si veda oltre, a proposito della quinta e dell'ottava), entità regolativa e simbolica al tempo stesso. Il rispecchiamento di caratteristiche oggettive della sonorità in funzioni della nostra coscienza, ovvero il rovesciamento del dato numerico o scientifico in dato spirituale, si manifesta di continuo. Un caso emblematico mi sembra quello di *Einschwingungsvorgang*, ‘transitorio d'attacco’, che qui riporto a testimonianza di come Celibidache tenga conto della triplice possibilità della nostra coscienza di rapportarsi al dato sonoro nelle diverse attività del comporre, dell'eseguire e dell'ascoltatore, che sovente richiama nelle loro peculiarità e differenze costitutive. Del transitorio d'attacco conosciamo la definizione e le conseguenze nel campo dell'acustica, ma Celibidache ne riflette la portata sull'attività di elaborazione del materiale: *C'è un transitorio d'attacco spirituale. Quanto più complesso è il materiale, tanto maggiore è il tempo di cui ho bisogno per elaborarlo completamente.* E prosegue con la ripartizione di cui sopra, cioè differenziando l'atto del concepire il dato sonoro senza che si manifesti nel mondo fisico (permanendo così le funzioni musicali) tipico dell'attività compositiva, con quello che veicola l'ingresso nel mondo fisico del brano composto, ossia l'atto esecutivo, sempre saldato alla funzione dell'ascolto. *Nel comporre, il transitorio d'attacco è uguale a zero. Nel suono però no. Per questo ci sono talvolta dei casi – per esempio nella seconda delle Variationen [op. 31] di Schönberg – in cui il compositore “scrive troppo”. Nello scrivere è possibile, nell'ascolto però non più.* Il transitorio d'attacco è, sì, riferito alle caratteristiche acustiche del singolo strumento, comportando perciò precise conseguenze sul piano esecutivo ed anche su quello della concertazione, ma anche al tempo della nostra percezione.<sup>152</sup> Così, per il fatto che l'altezza condiziona, nel medesimo strumento, il transitorio d'attacco (più corto nel registro acuto, più lungo nel

151 Enuncio qui di seguito i principi chiamati in causa da Celibidache nella forma in cui compaiono negli appunti. Legge di Planck della massa inerte: *ogni massa che viene messa in movimento a partire da un fondamento (motivo, causa) che non si trova all'interno di essa, ha la tendenza a suddividersi in sottomovimenti.* Principio di Arnold: *due note della stessa altezza non si sommano, cioè non danno una sonorità doppia rispetto a ciascuna delle due. Come rappresentazione modello Arnold afferma che le note della stessa altezza vengono accolte attraverso il medesimo “canale”, ma non tutte vi passano attraverso simultaneamente.* Al concetto di “latitudine” (il termine negli appunti di Mora è sempre espresso nella forma ‘latitude’), associato al nome di Handschin – si tratta evidentemente di Jacques Handschin, e con molta probabilità dei suoi studi sulla teoria musicale medievale, cfr. J. HANDSCHIN, *Aus der alten Musiktheorie*, in «Acta Musicologica», XIV, nn. 1-4, 1942, pp. 1-27 –, e consistente nel mantenere la funzione di un intervallo all'interno di confini certi, Celibidache si riferisce relativamente a tutti i parametri: *Latitudine c'è in tutti i fenomeni musicali. Latitudine armonica nelle modulazioni bisogna sempre temperare di nuovo (archi, fiati). Sul pianoforte questo non è possibile, ma si può riconoscere la funzione armonica anche in tono “falso”.* Esiste anche una latitudine ritmica, stando a quanto ha accertato Ericsson: nel caso di un movimento per semiminime “uniforme” [••••• ♩ = 80], noi sentiamo degli errori fino a 50 millesimi, ancora come

equivalenti. Nel caso di un tempo più lento [••••• ♩ = 40] l'errore è ancora più grande. Condizioni di percepibilità ritmiche:

*Anche nella capacità di ricezione di un certo numero di voci indipendenti la capacità di correlazione è limitata. Non è possibile recepire più di tre voci autonome! Hindemith ci chiede troppo nel II movimento della Sinfonia in Mi bemolle dove egli introduce un contrappunto a sei parti. Nella strutturazione la voce che ha maggior capacità di portata deve stare in primo piano.*

152 Il transitorio d'attacco è diverso da strumento a strumento. L'attacco dell'Eroica non suona mai insieme, perché nel registro superiore il transitorio è più breve che in quello inferiore. La miglior soluzione è: poco arco sotto.

grave), verso l'acuto ci sarà un limite oltre il quale due suoni, pur se eseguiti in successione, non saranno percepiti come intervallo, essendo i confini così ristretti da farli risultare sovrapposti. Similmente verso il grave c'è un limite oltre il quale due suoni eseguiti in successione non possono più essere messi in relazione (*entrambi vengono percepiti in sé senza relazione*), anche a causa di un transitorio più lungo che contribuisce ad allargare i confini. La differenza di transitorio d'attacco fra grave e acuto va tenuta presente ai fini della chiarezza della ricezione:

*se i suoni si succedono rapidamente, e si tratta di suoni che distano molto l'uno dall'altro, la ricezione è difficile e può anche darsi che il sistema di riferimento venga meno, dal momento che nel grave il transitorio d'attacco è molto più lungo e i suoni gravi vengono quindi recepiti molto più tardi.*

Questa ed altre numerose osservazioni sulle condizioni nelle quali effettivamente percepiamo e distinguiamo fenomeni differenziati, sono molto frequenti nelle lezioni e nelle prove di Celibidache.<sup>153</sup>

In conclusione, l'impressione che si ricava dalla disamina delle lezioni del direttore rumeno è, ad onta della sua ostilità nei confronti della scrittura, quella di un'ambiziosa costruzione sistematica, che, per il fatto stesso di raccordare i dati numerici, scientifici, oggettivi del fenomeno sonoro alle ragioni costitutive della coscienza umana, pare rinnovare una stagione umanistico-scientifica, sorta di rinascimento novecentesco.<sup>154</sup>

## 2. Doppia appartenenza del suono

Celibidache chiama così una duplice natura inscritta nella genesi del fenomeno "suono". Da un lato esso nasce per un preciso atto di volontà dell'uomo che, mediante la creazione delle condizioni perché un corpo rimosso dal suo stato di quiete emetta vibrazioni isocrone (che sia una corda tesa fra due punti fissi o altro), lo «ruba al cosmo».<sup>155</sup> Potenzialmente esiste in natura, ma è l'uomo che lo ha fatto esistere nel suo campo percettivo, portandolo dall'inerzia della materia alla luce della sua coscienza. Il suono così prodotto, dunque, è precisa conquista dell'uomo; è l'unico riconoscimento che Celibidache "concede" al ruolo del volere. L'atto di volontà umana non gioca alcun ruolo nel manifestarsi del musica, non nel **processo di riduzione** (\*), né nella realizzazione della **spazialità** e della **continuità** (\*)

---

<sup>153</sup> Commentando un esempio di articolazione ritmica in cui si sovrappongono linee con diversa organizzazione dei valori di durata (in una è presente una sincopa), Celibidache puntualizza che esse risultano meglio distinte e recepitibili se differenziate anche dal punto di vista timbrico e delle altezze.

<sup>154</sup> Più volte le indicazioni di Celibidache sollecitano remote analogie: la sua insistenza sul concetto di numero e di relazioni armoniche, ossia proporzionali, in base ai quali soli poter strutturare il materiale (vedi paragrafo relativo), riportano alla mente la straordinaria stagione quattro-cinquecentesca nelle arti figurative, in cui al senso della proporzione numerica e del canone si sono ispirate le ricerche pittoriche e architettoniche: sul senso del numero, sulle sezioni auree e sui rapporti proporzionali poggia tutta l'umanizzazione dello spazio rinascimentale.

<sup>155</sup> PM, p. 17.

– *Volere non è la via verso la continuità* – ma solo nella predisposizione di situazioni favorevoli a che ciò accada, cioè nella fase preliminare del “lavoro sul materiale”: *con il volere noi creiamo le condizioni affinché la musica possa nascere. Dunque noi non facciamo la musica.* Con il suo ingresso nel mondo fisico, il suono sottostà alle leggi che ineriscono alla materia e alle sue condizioni di esistenza. In tal senso il suono è indipendente dall’uomo e appartiene anche al cosmo.

L’argomento della doppia appartenenza del suono apre in pratica la conferenza del 1985, dove è il punto di avvio delle considerazioni relative all’oggettivazione della sonorità; e, se non proprio in apertura, riemergeva sovente nelle lezioni. Punto di partenza quanto mai primordiale: la considerazione dello scomporsi della corda tesa e posta in vibrazione che, se da un lato chiama in causa la legge di Max Planck della massa inerte,<sup>156</sup> dall’altro si ricollega pure alle più lontane trattatistiche teoriche di stampo pitagorico. Legame che si conferma proprio attraverso le considerazioni già prima esposte su quanto fossero centrali, anche nella riflessione di Celibidache, i concetti di numero e di proporzioni numeriche. Il primo sentimento di benessere di questo immaginario uomo primitivo che scopre il suono è dato dal porsi sul medesimo piano emozionale che conduce alla possibilità di esperire se stessi; e in quest’esperienza la scoperta dell’identità protratta del fenomeno-suono, che può ripetersi uguale, procura il benessere di una stabilità non altrimenti attingibile. Ché entrambi i fenomeni, suono ed uomo, come tutti i fenomeni, tendono a scomparire.

La scomposizione della corda tesa fra due punti e posta in vibrazione produce, come ognuno sa, la comparsa di suoni armonici o secondari – *epifenomeni* li chiama Celibidache – che si succedono e avvolgono il suono fondamentale. La comparsa degli epifenomeni costituisce la prima, originaria e ineludibile struttura spazio-temporale che ‘condiziona’, dal suo interno, l’organizzazione del materiale. Sebbene sia stato l’uomo a creare le condizioni perché si manifestassero il suono e i suoi armonici, questi si dispongono secondo una struttura e secondo delle proprietà e delle «relazioni salde, non arbitrarie, non soggette ad interpretazione», non modificabili a suo piacimento (da qui si origina la lunga serie di riflessioni di Celibidache attorno all’illegittimità dell’“interpretazione musicale”; cfr. oltre). Quella degli armonici è una struttura spazio-temporale perché, da un lato, collegata alla dimensione spaziale della lunghezza della corda che si suddivide e, dall’altro, al manifestarsi degli armonici in successione, quindi nel tempo. «Noi ci troviamo dinanzi al fenomeno più fondamentale, quello che dà alla sonorità la possibilità di diventare musica».<sup>157</sup> Poiché se l’essenza della musica sta nella relazione del suono con la coscienza dell’uomo, allora il terreno in cui l’uno e l’altra (suono e coscienza) si saldano è proprio quello temporale. Nel suo scomparire, il suono indica quali altri suoni gli sono vicini e quali lontani, secondo rapporti cosmici che si riverberano su tutti i rapporti fra strutture sonore più complesse.

---

<sup>156</sup> Cfr. nota 5.

<sup>157</sup> PM, p. 17.

L'ottava, armonico generato dalla suddivisione della corda in due parti uguali, è il primo degli armonici a manifestarsi successivamente al suono fondamentale: ne rappresenta in un certo senso il futuro, ma non «non è qualcosa di completamente nuovo: essa può apparire nuova sotto certe condizioni melodiche, ma in pari tempo essa è anche la stessa. Nell'identico, nella ripetizione, sta però anzitutto [la sua meta], l'uniformante non-poter-essere-diversamente dell'inerzia».<sup>158</sup> Con alcune improvvisazioni pianistiche che seguirono a queste affermazioni, durante la conferenza, Celibidache esemplificò in modo diretto e tale che fosse inequivocabile, quanto un'ottava raggiunta melodicamente rappresentasse una forma di espansione della sonorità e quanto, al tempo stesso, il rapporto d'ottava (per es. nella ripetizione di una melodia all'ottava superiore o inferiore) fosse percepito come un fenomeno già udito in precedenza, che non aggiunge nulla di veramente nuovo. Ben diverso è il caso del secondo armonico, vero portatore di novità che rappresenta il "futuro" del suono fondamentale, la quinta. Nella serie degli armonici, i rapporti intervallari messi in campo, non possono che essere riferiti al suono fondamentale che, apparso per primo alla nostra coscienza, è prioritario, costituisce sistema di riferimento. Nel singolo suono è inscritta una dinamica di rapporti tali che, pur manifestandosi in successione, quindi nella discorsività temporale, possono essere considerati, per dir così, secondo una duplice freccia del tempo: come manifestazione di un futuro, ovvero di novità (in direzione della quinta), o, rovesciando il vettore del tempo, come il volgersi all'indietro o il ritrovare il proprio passato. Quest'ultimo caso è dato dalla quarta. L'intervallo di quarta, così come costituito nella serie degli armonici, non è se non il "passo" che completa l'ottava, risulta così complementare e non indipendente: esso raggiunge, all'ottava superiore, il suono generatore, in questo senso il suo passato. Nella serie degli armonici, dunque, è inscritta una chiave di rapporti tensivi e distensivi che si riverbera su tutta l'organizzazione dei fenomeni sonori più complessi. Tale lettura è profondamente debitrice al pensiero di Ernest Ansermet: è dal suo sistema teorico che Celibidache mutua le coordinate di attività/passività, estroversione/introversione che riguardano ogni manifestazione intervallare. Nella sezione dei *Fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo* intitolata *Note sulle strutture della riflessione* Ansermet scrive:

Per quanto riguarda la relazione affettiva della coscienza col suo oggetto, la direzione esistenziale della coscienza *attiva* è l'*estroversione*; quella della coscienza *passiva*, l'*introversione*.

Ma questi due tipi di qualificazioni non sono sempre legati come abbiamo visto. Se, nella direzione estroversa, la cosa apparsa è nuova, esige una determinazione attiva; ma se è già conosciuta e non chiede che di essere riconosciuta, non motiva più che una determinazione *passiva*, quella già data precedentemente a favore di una determinazione attiva. Se, nella direzione introversa, la cosa apparsa è nuova, esige, benché nella direzione della passività nella relazione con l'oggetto, una determinazione *attiva di sé* (non dell'oggetto) da parte della coscienza; se il dato sensibile dell'oggetto è semplicemente *subito* – e può essere già stato subito o qualificato attivamente – la determinazione affettiva di sé è

Dunque la relazione tra ogni posizione attuale (tra ogni “adesso”) della coscienza e la posizione successiva è definita dalla relazione affettiva con il nuovo fenomeno o con il nuovo aspetto dell’oggetto. Pertanto

Questa relazione a seconda dei casi si qualificherà [...] come

- *attiva estroversa*
- *attiva introversa*
- *passiva estroversa*
- *passiva introversa*

e come una tensione più o meno elevata o diversamente qualificata in ciascuna di queste categorie. Ne consegue che al momento in cui la coscienza affettiva di sé [...] pone [...] delle relazioni tra il suo avvenire e il suo passato, il suo avvenire si annuncia dal lato dell’*estroversione* – è da scoprire o da riconoscere; il suo passato dal lato dell’*introversione*: è già acquisito, già subito, benché la coscienza possa dare un nuovo senso (attivo) a delle determinazioni passate [...] <sup>160</sup>

Tutto questo è passato nel pensiero di Celibidache (che nelle lezioni, è il caso di sottolinearlo, indicava chiaramente il debito e non si stancava di raccomandare agli allievi lo studio del poderoso volume di Ansermet). In Celibidache la coppia attivo/passivo si riferisce all’incremento e decremento della forza intrinseca del fenomeno, ossia della tensione. Tutto ciò che muove verso l’acuto va verso una maggiore frequenza e dunque verso una maggiore attività (maggior tensione): attivi saranno gli intervalli ascendenti (senso dell’ *acuirsi della forza*). La direzione verso il grave muove verso una minor frequenza ovvero un affievolimento dell’attività (minor tensione): passivi sono gli intervalli discendenti (senso del *lasciar cadere*). Tutti gli intervalli in cui il secondo suono è raggiunto procedendo nel senso ascendente del circolo delle quinte saranno estroversi, orientati verso il futuro, ad una maggiore pluralità; tutti gli intervalli in cui il secondo suono è raggiunto procedendo nel senso discendente del circolo delle quinte, saranno introversi, orientati verso il passato, o una minore pluralità. Ogni intervallo manifesta una delle quattro possibili combinazioni di queste caratteristiche: per esempio, la quinta ascendente è *attiva estroversa* (nella successione Do-Sol, Sol è il secondo armonico di Do, dunque il suo futuro); la quarta ascendente è *attiva introversa* (nella successione Do-Fa, Fa è il passato di Do; Do è il secondo armonico di Fa). La terza maggiore ascendente è *attiva estroversa*, la terza minore ascendente *attiva introversa*, ecc.

Nella struttura temporale che incatena il suono fondamentale agli epifenomeni che lo accompagnano si riflette la struttura temporale dell’affettività umana che, in condizioni di libertà, cioè nella pienezza del vissuto nel presente (dunque non nell’attaccamento al passato, cioè non nella

---

159 E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Boudry, Éditions de la Baconnière, 1987; trad. it., *I fondamenti della musica nella coscienza dell’uomo*, Udine, Campanotto, 1995, pp. 595-596.

160 Ivi, p. 596.

memoria) stabilisce relazioni polivalenti, legami sia con il passato che con il futuro. Il fatto che una struttura temporale con le conseguenti possibilità di stabilire relazioni con il passato o col futuro sia anche ‘geneticamente’ inscritta nel suono, fa sì che nella successione di più suoni, e a maggior ragione di strutture più complesse, si creino rapporti tali da generare associazioni emotive con la realtà affettiva dell’uomo, con una piena corrispondenza non altrimenti attingibile, men che mai duplicabile con l’ausilio del linguaggio:

*Queste associazioni emotive non possono essere espresse con le parole. Quale lingua ha un’espressione per ‘quarta ascendente’? Io esco fuori di me, mi tendo e trovo il mio passato! Oppure per ‘quarta discendente’? Io mi lascio andare e trovo il mio futuro! – Le parole non possono esprimere questo. (Mora 1978)*

I rapporti di quinta determinano l’incremento o decremento della tensione e sono la matrice di ogni possibile espansione, anche nelle più complesse strutture armoniche. Tutto ciò che si espande, si muove nel senso delle quinte ascendenti sarà in direzione di una maggior pluralità, viceversa, un movimento scandito nel senso delle quinte discendenti procurerà un allentamento della tensione. E sono questi i rapporti da rinvenire all’interno di un brano e da vivere nell’esecuzione, che riscopriamo nell’accostarci ai suoni e che veicoliamo con la nostra esecuzione, ma che sono già iscritti nei materiali secondo leggi cosmiche. La possibilità di esperire nel vissuto i rapporti tensivi/distensivi dettati dalle leggi cosmiche che governano la materia, è l’unica *chance* che un’orchestra abbia, secondo Celibidache, di «andare insieme dal punto di vista spirituale» .

What’s it all about? What is the second movement of *Eroica*? Is it a march? This is good for the press and for young, unsatisfied girls. What are you looking for, the pleasure of C minor with G major? It *is* a pleasure. Nobody will be able to destroy it. Even a military band will get it. Even a child playing the piano gets that primitive stuff. But *how* are the related to each other? From C minor to G major what happens to the tension? Does it increase, or does it stay the same, or does it go down? Who taught us this? Nobody. Who taught us to find the end in the beginning? How does that happen? Who taught us that the essence of it is simultaneity?<sup>161</sup>

Il richiamo costante alla *simultaneità*, all’*adesso* in cui solo esperiamo le relazioni fra i suoni mettono in campo anche, per l’appunto, le due relazioni possibili fra suoni successivi. L’ordine in cui appaiono, si diceva, è condizionante, nel senso che noi non possiamo che percepire un secondo fenomeno in relazione al primo. Nel fenomeno si manifesta, quindi, una direzione, un orientamento. Rapporto discorsivo è quello che lega un primo fenomeno ad un altro successivo; la *discorsività* è la caratteristica di una manifestazione di fenomeni nella successività temporale. Ma fra i suoni successivi sperimentiamo nel contempo il rapporto recursivo, cioè il riferirsi del secondo al primo; la *recursività* è la condizione del

---

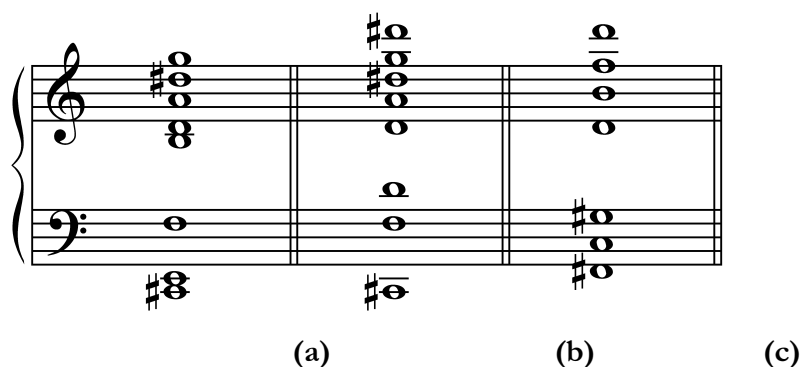
161 S. CELIBIDACHE, *Teaching Session*, Curtis Institute of Music, Philadelphia, febbraio 1984, trascrizione della registrazione radiofonica, p. 4. (Con l’occasione Celibidache implicitamente manifestava il suo disprezzo per la precisione delle orchestre americane, pur inappuntabili dal punto di vista della tecnica e dell’intonazione.)

vivere l'adesso in relazione al passato; recursivo è ciò che è spiritualmente complementare. Sul rapporto recursivo bisognerà tornare a proposito della concezione sul tempo.

Dall'argomento della doppia appartenenza e dell'osservazione di leggi naturali (o cosmiche) intrinseche al fenomeno stesso e indipendenti dall'intervento umano, Celibidache fa discendere la normatività di quei rapporti intervallari manifestatisi con la serie degli armonici.

L'estroversione o introversione degli intervalli altro non è che la continua determinazione di una posizione tonale dei suoni, di una funzione espletata da ciascun suono in ordine ai rapporti armonici misurabili sul parametro della quinta. Celibidache torna più volte sulla necessità di chiarirsi il centro tonale, cioè la funzione armonica sia in una sovrapposizione accordale, sia nella linearità melodica. Riproduco qui alcuni esempi dal corso di Magonza del 1978 (Mora) con i relativi commenti.

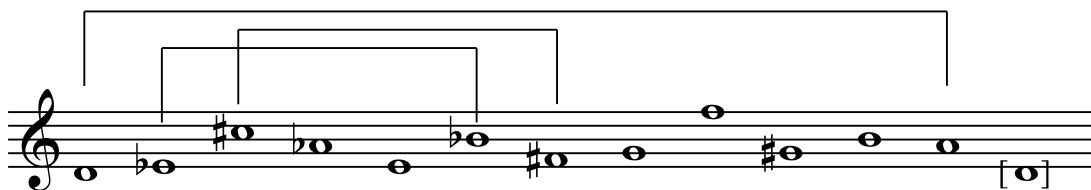
*Il centro tonale di una funzione armonica è determinato dalla quinta. Il centro tonale è il piede della quinta. (In un intervallo di quinta, il centro tonale è rappresentato dalla nota inferiore). Se in una funzione verticale emergono due quinte, è quella più grave a determinare il centro tonale. Se non è presente alcuna quinta, allora a determinare il centro tonale è il piede della quarta. (In un intervallo di quarta, il centro tonale è rappresentato dal suono inferiore). La posizione del centro tonale mediante terza e sesta è molto più instabile. Nel caso della settima e della seconda è ancor più indefinibile.*



Nell'esempio (a), dove è presente la Quinta Mi-Si, il centro tonale è Mi. Nell'esempio (b), dove è presente la quinta Re-La, il centro tonale è Re. Nell'esempio c), dove non è presente alcuna quinta, il centro tonale si misura sulla quarta presente Fa#-Si: il centro tonale è Si.

Similmente la presenza delle quinte varrà a determinare il centro tonale all'interno di una *funzione orizzontale complessa (melodia)*.





Sono qui presenti tre quinte: Mib-Sib; Do#-Fa#; Re-La. La prima quinta, Mib-Sib, determina anzitutto il centro tonale. Essa rimane centro tonale anche con l'ingresso della seconda quinta Do#-Fa#, dal momento che si trova più in basso. Solo la terza quinta la dissolve, dal momento che è la più bassa e fa di Re il centro tonale. Ciò che si ode appare quasi in nuova luce. A causa della grande distanza delle due note della quinta, anche la quinta Re-La non è molto dominante, ma se si aggiunge la nota messa tra parentesi nell'esempio, allora acquista forza (la ripetizione della nota la rafforza).

*L'evoluzione di una massa sonora (di una serie di funzioni verticali) è l'evoluzione del centro tonale.* L'espansione di una massa sonora, ovvero l'evoluzione di un brano, è condizionata dalla realtà della quinta inscritta nel codice genetico del singolo suono e, per essere a quello conforme, non potrà che essere scandita su rapporti tonali. Quella di Celibidache, allora, dev'essere intesa come una voce aggiunta al coro di quanti, in una precisa stagione della cultura musicale europea, si sono schierati dalla parte del sistema tonale, legittimato in forza delle argomentazioni circa le leggi naturali che, a partire dalla realtà del singolo suono, governano le possibili relazioni di fenomeni sonori semplici o complessi.<sup>162</sup> O, per meglio dire, governano le sole relazioni per noi vivibili. Più volte Celibidache ha sottolineato che la tonalità non è una "logica costruttiva" (una delle tante possibili), ma *relazione*, cioè il nostro unico modo di sentire. Una relazione misurata sul rapporto di quinta. Unico spazio musicale per noi vivibile è quello armonico-tonale in cui, a suo dire, l'elemento della profondità, cioè della terza dimensione, si è aggiunto alla bidimensionalità contrappuntistica. E questo spazio è, ancora, definito in ogni suo punto dalla quinta superiore e inferiore, compiutamente espresso e racchiuso nella concatenazione di una cadenza perfetta.<sup>163</sup> L'attività compositiva risulta perciò condizionata dalla doppia appartenenza. Il vettore spazio-temporale della quinta ci costringe alla modulazione; e la modulazione è umana, perché è l'espansione rispetto alla quinta. Noi siamo condizionati all'espansione; la costruzione della forma non è che la compiuta manifestazione di funzioni già iscritte nel materiale stesso, che può espandersi in forza delle relazioni di quinta.

*"Forma", "ordine" ecc. sono solo concetti. A noi non interessa la volontà del compositore, ma piuttosto in che misura egli sia in rapporto con le leggi o i rapporti cosmici. Io posso (oppure il compositore [può]) scegliere delle note, ma una volta che sono là il risultato non dipende più da me. Due note stanno l'una rispetto all'altra in rapporto cosmico, e non tramite la volontà del compositore. Quanto*

162 Celibidache, come abbiamo visto, maturò queste convinzioni alla scuola di Tiessen, e alla luce delle tesi espresse da Hindemith nella *Unterweisung im Tonsatz*.

163 Quella che indichiamo come armonizzazione di I-IV-V-I, non è che l'armonizzazione della tonica, della sua quinta inferiore e della sua quinta superiore. Se poi armonizziamo il IV grado (o quinta inferiore), con la terza minore, esprimiamo tutti gli armonici, superiori e inferiori del suono generatore, ovvero tonica I.

*maggiore il numero degli elementi che vengono scelti, tanto “più schiavi” sono.*

Tutte le osservazioni critiche su compositori e opere che Celibidache proferiva con estrema nettezza potevano sempre ricondursi alla considerazione fondamentale che *l'elemento cosmico ha l'ultima parola*.

*Se una forma non riesce (Mahler,<sup>164</sup> Purcell) non si può ottenere alcun rapporto cosmico.*

*Quando gli elementi sono scelti, l'opera è prefigurata. Il compositore può ignorarlo, o non esprimerlo, ma ciò non ha importanza. Per questo egli compone talora dei brani troppo lunghi. Il compositore ha bisogno di intima perseveranza, per vedere: che cosa crescerà da questo seme? Ravel è per esempio assai conseguente con l'opposizione; sceglie per esempio due elementi ed è conseguente con essi.*

*Debussy non è altrettanto conseguente, ma fantasioso in rapporto alla continuità. Il compositore sceglie i nuclei: poi il cammino è tracciato. “Les jeux sont faites”.*

Naturale *pendant* di questa posizione era la critica, più volte esposta, ai compositori dodecafonici,<sup>165</sup> basata essenzialmente su due punti: il mancato riconoscimento di una priorità, del sistema referenziale che si costituisce nel primo suono (*essi non possono iniziare senza una prima nota, un primo suono. C'è sempre un qualcosa di primario che agisce sulla nostra coscienza. I fenomeni più tardi avranno sempre tutti una relazione al primo.*); così come il non tener conto, appunto, della priorità “gerarchica” delle relazioni intervallari che discendono dalla serie degli armonici: pensati al di fuori delle relazioni di quinta, i brani atonali non sono *vivibili* per la coscienza dell'uomo (*essi non possono sradicare il fatto che ogni suono ha un sistema solare e in tal modo esperisce inclinazioni e ripulse*).

La quinta rappresenta non solo uno degli intervalli, il primo portatore di novità nella serie degli armonici, ma, di più, non è che la manifestazione acustica di un rapporto numerico normativo, espressione della massima opposizione insieme alla maggior stabilità. La quinta

è caratterizzata dalla relazione pitagorica 2:3 (nel triangolo equilatero [...] la quinta qui è un terzo e ciò darebbe 2:3 [...]), che rappresenta la più piccola e insieme più grande opposizione all'inizio della serie dei numeri primi. Essa si trova in una posizione ad angolo retto rispetto alla funzione principale, ed è pertanto il più stabile intervallo sonoro. Poiché è il simbolo di tutte le relazioni stabili, è il parametro e l'immutabile metro di misura per tutte le strutture spazio-temporali

164 Che in Mahler la forma “non riesca” Celibidache lo ha ripetuto più volte, sempre con la sua tipica durezza: «Non ho mai diretto Mahler e non lo farò [non è esatto: esiste la registrazione di un suo concerto con la Filarmonica di Monaco nel quale Celibidache diresse i *Kindertotenlieder*, con il contralto Brigitte Fassbaender]: è uno dei più penosi fenomeni nella storia della musica», intervista apparsa su «Welt am Sonntag», 3 ottobre 1993, in *Stenographische Umarmung. Sergiu Celibidache beim Wort genommen*, hrsg. von Stefan Piendl und Thomas Otto, Regensburg, ConBrio, 2001, p. 67. Gli riconosceva un enorme talento per la strumentazione, ma lo trovava senza carattere, «un mentitore, una bestia», *Stenographische Umarmung*, cit., *ibidem* (racconta una testimonianza riportata da UMBACH, *Celibidache*, cit.)

165 L'atteggiamento di Celibidache non va, comunque, appiattito in modo semplicistico su posizioni conservatrici. Oltre ad aver diretto le *Variationen* op. 31 e il concerto per violino e orchestra di Schönberg, nonché quello di Berg, Celibidache aveva una conoscenza capillare delle opere del padre della dodecafonia. Klaus Weiler racconta nella sua biografia che nel 1946 o 1947 Hans Heinz Stuckenschmidt coordinò a Berlino una pubblica discussione al termine di un'esecuzione del *Quintetto per fiati* op. 26 di Schönberg. In quell'occasione Celibidache, con sommo stupore di tutti i presenti, andò al pianoforte ed eseguì numerosi passaggi del brano, naturalmente a memoria, per spiegare agli strumentisti certe loro inesattezze. Cfr. K. WEILER, *Celibidache Musiker und Philosoph*, cit., p. 336.

Ecco perché la quinta, ovvero il rapporto che essa esprime, la troviamo più e più volte indicata, negli appunti dalle lezioni, come *realtà cosmica*, sulla quale poggia interamente la possibilità che abbiamo di **strutturare** (\*) molti parametri del suono e, in definitiva, tutto il “materiale” nel suo progredire ed espandersi: perché strutturate, cioè rette da precise proporzioni armoniche, sono *le stazioni dello scomparire: il suono muore nel mentre che esso si suddivide armonicamente (famiglia degli armonici)*. Anche l’ottava, nel senso di proporzione 2:1 da essa espressa, è normativa, ad esempio, nelle relazioni fra valori ritmici, in altre parole è la massima distanza rispetto ad un sistema referente. Il fatto che Celibidache torni sull’importanza fondativa di proporzioni armoniche così come indicate nella successione degli *epifenomeni* e il fatto stesso che nomini sovente la natura *cosmica* di certe relazioni, o indichi, con un certo compiacimento, i suoni come dei *sistemi solari che stanno in rapporto* reciproco, induce ad approfondire l’orizzonte culturale da cui verosimilmente gli proviene l’intera argomentazione.<sup>167</sup>

«Studio, leggo moltissimo»;<sup>168</sup> nelle sue letture Celibidache andava rintracciando quanti, senza saperlo, avessero fatto fenomenologia: persino «il povero Croce».<sup>169</sup> Perciò citava volentieri autori medioevali, soprattutto Meister Eckhart, per rafforzare le proprie argomentazioni buddhiste o fenomenologiche. Il recupero della tradizione pitagorica, il riferimento alle proporzioni armoniche lasciano supporre con verosimile fondatezza che nel suo orizzonte culturale non mancasse Boezio. L’appartenenza del suono, sistema solare in sé, al cosmo sembra evocare una delle tre ripartizioni descritte nel *De institutione musica* dove, appunto, si distingue la musica *mundana* dalla *humana* ed *instrumentalis*. Semmai noteremmo che nella presentazione della doppia appartenenza, secondo Celibidache, la prospettiva della *musica mundana* si rovescia: non suono attribuito ai corpi celesti e al «corso degli astri», ma ontologia di corpi celesti restituita ai suoni, e comunque comunanza di leggi armoniche a fondamento del moto che li governa. Ovunque nel testo boeziano circola, conformemente all’inserimento della musica nel Quadrivio, l’attenzione all’aspetto quantitativo, all’elemento misurabile con cui «regole e ragione» si uniscono al senso uditivo: sebbene i pitagorici non indaghino alcuni aspetti del suono, ad esempio la valutazione della consonanza, «se non con l’orecchio», non possono riconoscergli potere di giudizio che sarà esclusivo della ragione. La lettura di Boezio suggerisce numerose assonanze, dal livello di mera superficie alle più profonde posizioni speculative. Si noti, ad esempio, quanto ricorra nel linguaggio di Celibidache il termine di *molteplicità*<sup>170</sup> ad indicare le diversità e

166 MP, p. 21.

167 Colgo qui lo spunto di riflessione suggeritomi da Matthias Thiemel, al quale sono anche debitrice di altri numerosi, proficui scambi di idee sull’argomento.

168 U. PADRONI, Intervista a Celibidache, «Piano Time», V, 54, settembre 1987, pp. 22-33: 31.

169 Ivi, p. 33. Frescobaldi e J. S. Bach sono definiti «grandi fenomenologi» in PM, p. 36. In più occasioni, Celibidache ha citato, ad esempio, S. Agostino circa la difficoltà di tradurre verbalmente una cognizione interiore: «Quid est tempus? Si nemo ex me quaerat, scio: si quaerenti explicare velim, nescio»: S. AGOSTINO, *Confessionum* lib. XI, cap. XIV, 2 (Torino, SEI, 1962, p. 445)

170 Nel solo testo della conferenza, di non vasta estensione, il termine *Vielfalt* ricorre nove volte, un’altra volta ancora viene

le disuguaglianze di cui poter cogliere elementi comuni e perciò riducibili ad unità; sarà il caso di ricordare che di molteplicità Boezio parla diffusamente quando distingue i cinque generi di disuguaglianza fra le voci (cioè quando stabilisce la qualità di rapporti numerici che esprimono diversi intervalli: genere multiplo, superparticolare, superparziente e loro combinazioni). Ben più significativa è la possibilità di reciproca identificazione fra una disposizione ordinata e armonicamente proporzionata interiore all'uomo con quella dei suoni,<sup>171</sup> lontana antenata dell'unica possibilità che abbiamo di rapportarci ai suoni indagata dal punto di vista fenomenologico; e più ancora l'intendere la musica come atto di coscienza o, diremmo ora, di autocoscienza.<sup>172</sup> In fondo, pur nella "ubicazione" fra cosmo, uomo, e strumenti, anche la musica di Boezio, non è che possibilità di relazione, integrazione del molteplice, proporzione armonica, «accorto collegamento».<sup>173</sup> Lungi dal volere qui riprendere la tematica delle valenze etiche della musica e delle sue implicazioni nella sfera morale, ossia la dottrina greca dell'ethos da cui largamente Boezio aveva attinto, ci sembra, invece, il caso di considerare l'analogia fra la posizione conferita alla musica nel sistema boeziano del Quadrivio, e quella riconosciutale da Celibidache. Benché sia diffusa l'interpretazione che vuole la teoria musicale esposta nel Quadrivio come conciliazione, per via pitagorica, della posizione platonica con quella aristotelica, Leo Schrade ha a suo tempo sottolineato come questa conciliazione sia avvenuta solo a posteriori, nella recezione della teoria di Boezio nel quale, invece, la lezione desunta da Platone è rimasta ben distinta da quella aristotelica.<sup>174</sup> Quel che qui ci riguarda, è appunto, la posizione della musica, insieme alle altre discipline del quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia) nei confronti della metafisica. Conformemente alla tradizione platonica che a Boezio giunge via Albino, Nicomaco, Giamblico, la musica non è considerata parte della filosofia, svolge piuttosto un ruolo strumentale, propedeutico, preliminare nel cammino verso l'acquisizione della perfezione somma, raggiunta solo con le discipline filosofiche. Scopo dello studio, fine dell'educazione è la filosofia: il sentiero che ivi conduce passa attraverso la matematica (e con essa la musica). Sono temi che, dal settimo libro della Repubblica ai neoplatonici, sono discesi fino a Boezio, che riprende il ruolo preparatorio di musica e matematica in quel percorso educativo e speculativo che conduce l'uomo alla «vetta della perfezione».<sup>175</sup> Temi come quello del "ponte che conduce dal divenire all'essere", dell'abbandono dei dati della mera percezione, della "contemplazione dell'Essere", dell'impulso insito nell'uomo alla "ricerca del vero Essere",

---

usato al suo posto *Vielheit*. Largamente presente anche negli appunti delle lezioni.

171 Boezio «per ciò che in noi è ben disposto e convenientemente disciplinato (armonia interiore), noi percepiamo quello che nei suoni è giustamente e convenientemente unito (armonia esteriore), [...] noi pure riconosciamo di esser conformati con la medesima somiglianza».

172 Si ricordi la definizione di *musica humana*: «Humanam vero musicam quisque in se ipsum descendit intelligit».

173 «Quid vero, quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat?», *ibidem*.

174 L. SCHRAGE, *Music in the Philosophy of Boetius*, «The Musical Quarterly», XXXIII, n. 2, 1947, pp. 188-200: 190.

175 «Where philosophy resides and where man comes able to contemplate the Being, exercises this very attraction which diverts man's mind from the confusing and deceptive world of change to the ever true and unalterable world of ideas», *ibidem*.

“accuratezza (precisione, chiarezza) di visione<sup>176</sup> nella natura dell’Essere”, dell’ “ascesa dall’oscurità della notte<sup>177</sup> alla luce della verità dell’Essere” (temi che circolano in tutti gli autori platonici prima citati), paiono riecheggiare in molte affermazioni di Celibidache, sebbene esposti spesso da un altro angolo prospettico, ma evidentemente conciliabile, per vie sommerse, con sistemi di pensiero diversi.

La doppia appartenenza del suono è ciò che consente di trascenderlo: *io vado “oltre” il suono, per esperire qualcosa di esso*. E la dimensione esperibile con la musica è quella secondo cui l’uomo e il suono risultano due possibili concretizzazioni di un Essere che li comprende entrambi, nell’indistinzione di una mutua identificazione, donde anche il particolare linguaggio metaforico di Celibidache («discesa dal palcoscenico divino» e simili).

[...] ad ogni singolo è data la sacra possibilità di mettere da parte ciò che sta nel mezzo e di liberare la propria visuale. Nel non-poter-essere-altrimenti della musica non c’è il tanto... quanto del linguaggio. Se la sonorità agisce in modo differenziato, ciò è da ricondurre solamente alla condizione differenziata dell’intorbidamento, condizionato dall’ego, delle percezioni, che fluttuano ostacolando la trasparenza tra la coscienza pura e la nuda realtà. Il non-poter-altrimenti della coscienza pura è l’attualizzazione ininterrottamente rinnovantesi della sua natura, le riduzioni finali effettivamente attive, onnipresenti, onnicomprehensive, i correlativi divini dell’essere assoluto.<sup>178</sup>

La suprema meta della trascendenza lambisce il tema della verità, su cui pure Celibidache ha speso osservazioni nel corso delle sue lezioni. Ne ammetteva diversi livelli, una localizzazione particolare, nel lavoro con i suoni, e sempre superabile con visioni più ampie:

*per ogni modo di considerare c’è una verità. C’è però una verità più estesa, che contiene tutte le altre. [...] Ci sono dunque diverse verità nella considerazione della musica.*

Dio è uguale a “trascendere tutto” (ma noi non siamo arrivati sino a questo punto). Solo colui che giunge ai rapporti ultimissimi che tengono insieme l’intero ha una chance di trascendere.

Come suprema forma di pratica meditativa, la musica secondo Celibidache conduce alla contemplazione della Verità e dell’Essere.

### 3. Appropriazione, riduzione, trascendenza

L’uomo tende ad appropriarsi di un fenomeno, cioè a ridurlo conformemente alla sua natura spirituale unica e irripetibile (*einmalig*), a trovarvi l’“Uno” per cui poterlo vivere e trascendere verso

---

176 Quasi superfluo sottolineare il significato che il termine ‘visione’ ha sia nel buddhismo sia in Husserl.

177 Cfr. PM, p. 50: «Può la fenomenologia accorciare la lunga, talvolta infinita notte? E come poi? La notte, e la sua lunghezza funzionale, sta in relazione diretta con la luce esperita».

178 PM, pp. 49-50.

un'unità superiore; e in quel processo con il quale lo spirito dell'uomo si riconosce in una fisiologia articolata del fenomeno stesso e poi se ne libera (*è capace di lasciare, liberarsi, senza preoccuparsi del "cosa trovare" una volta superata la materia*), consiste appunto il trascendere e la possibilità dell'esperire la finalità ultima dell'arte, che è *funzione di libertà*.<sup>179</sup> (*Amiamo la musica perché ci porta dove eravamo: nella libertà*). È nel processo di appropriazione che il dato noetico si trasforma in noema.

L'idea di un'appropriazione reca con sé, appunto, la necessità di integrare elementi difformi; l'appropriazione potrebbe esser definita come l'attività mediante cui la nostra coscienza, a cospetto della molteplicità del fenomeno, tende a limitarla, ravvisando, pur nella difformità degli elementi, fattori di unificazione, di identità. In ciò consiste la riduzione, che è integrazione delle differenze, mediante relazioni e rapporti di complementarità (e dunque, come si è già detto nel I capitolo, non ha nulla a che vedere con la riduzione husserliana): «L'eliminazione di tutte le differenze, l'integrazione di tutte le parti in un intero noi la chiamiamo "riduzione"». <sup>180</sup> Celibidache si affretta a specificarne pure la differenza rispetto al «concetto matematico e logico-formale che la intende come ricostruzione dell'unità dal differenziato», laddove invece la riduzione è da lui intesa piuttosto in senso gestaltico, cioè come costituzione di una realtà nuova e non corrispondente alla mera somma delle parti che la costituiscono (fenomeni sommati in unità), secondo il più volte citato principio di Ehrenfels. La riduzione, che è l'impulso insito nella nostra coscienza a unificare il fenomeno, conformemente alla sua natura unica e unitaria, è possibile quando fra gli elementi che sono in opposizione vi sono fattori di omogeneità, che, appunto, li rendano unificabili per quanto in opposizione, ovvero relazioni «reciprocamente completabili, complementari in via di subordinazione, tra le parti o i modi d'essere. (La relazione tra "naso rosso" e "la volontà come rappresentazione" non può essere integrata.)». <sup>181</sup> Qui, piuttosto, viene ripreso un concetto presente anche in Husserl, secondo il quale nessuna diversità può essere percepita se non viene percepita nessuna somiglianza (non vi è diversità senza somiglianza).

Se non ci fosse un fattore comune, o minimo comun denominatore, non si potrebbe né ridurre il fenomeno, né coglierne la tensione (la forza delle opposizioni presenti in esso). Quella che Celibidache chiama riduzione non va assimilata ad un procedimento analitico, né intellettuale. La riduzione non è il rovesciamento di quel percorso che, nell'analisi, smembra la totalità di un brano procedendo da grandi unità a più piccole unità. Soprattutto non risulta collegata al sapere e alla conoscenza che pure possono caratterizzare la fase noetica. Le conoscenze e il sapere favoriscono la capacità di rinvenire le relazioni; ma la relazione non è ancora riduzione. La riduzione avviene invece nella contemporaneità; già il fenomeno del singolo suono è una riduzione (dei diversi parametri che lo costituiscono). Il fatto che lo

---

<sup>179</sup> La libertà non si cerca, si vive; cercarla significa oggettivarla (tendenza che abbiamo nei confronti di tutta la realtà), quindi ridurla a oggetto per manipolarla col pensiero. Celibidache ha più e più volte ripetuto che chi cerca non trova. Cfr. p. es. la prova della IX Sinfonia di Bruckner a Monaco (4-7 settembre 1995, cfr. Appendice 2: «trovare sì, cercare però no. Certo, non come sta scritto nella Bibbia: chi cerca non trova. Ma è sicuro che chi trova non cerca».

<sup>180</sup> PM, p. 26.

<sup>181</sup> PM, pp. 26-27. Un altro esempio ricorrente nelle lezioni: *Cosa danno due litri di latte e tre metri di stoffa?*

percepiamo come unitario e compatto non passa per il nostro sapere ed è indipendente dalla nostra volontà.<sup>182</sup> L'essenza della riduzione è la condizione stessa del rapporto fra la nostra coscienza e il fenomeno, calibrato sulla natura della coscienza indicata come *onepointedness*, che è ciò che ci permette di fare musica. Riduzione e trascendenza sono le due facce di un unico processo evolutivo attraverso il quale viviamo come contemporaneamente presenti, come Uno, parti che, sebbene succedutesi nel decorso temporale, risultano complementari, funzionalmente collegate e perciò simultanee.<sup>183</sup>

#### 4. Articolazione

L'articolazione è *la più piccola forma indipendente (unità) di fattori agenti in contrapposizione (Jacobsen)*, ovvero ciò che consente al nostro spirito di appropriarsi di una successione di suoni ed è la condizione necessaria alla sua trasmissibilità, così come accade ad ogni massa, a qualsiasi insieme di dati (così come, ancora, per il linguaggio): *il concatenarsi di tutti i valori all'interno dell'articolazione rende possibile la trasmissibilità*. Non c'è appropriazione senza articolazione: *tutto ciò che lo spirito umano può elaborare, viene a lui sul cammino dell'articolazione*. Non a caso dalle considerazioni su appropriazione e articolazione poteva prendere l'avvio una lezione di Celibidache. Cosa vuol dire 'articolare', e perché l'articolazione ci consente di appropriarci del fenomeno?

Ogni articolazione *consiste di vettori contrapposti ed inseparabili: impulso o impatto [Impuls; Impakt] – risoluzione [Auflösung]*, così come è dato ravvisare in molteplici attività della sfera naturale ed umana (inspirazione-espiazione; pulsazione cardiaca sistole-diastole; alternanza giorno-notte). Essenza di ogni articolazione è pertanto la sua affermazione contro la massa, poiché *è stata strappata via dalla massa mediante l'impatto*.

Il discorso di Celibidache poteva prendere le mosse da elementi "primordiali", spesso un solo suono segnato sul pentagramma. Poiché l'impatto è ciò che si oppone all'amorfo, all'assenza di vita, la comparsa di un primo suono ha la funzione di impatto, in quanto opposto al silenzio che lo precedeva: *una nota rispetto alla quiete è già una tensione*. Sull'importanza del primo suono Celibidache è tornato più volte: a discutere di quanto la coscienza, fecondata dal primo emergere del fenomeno, non possa viverne una nuova occorrenza come mera ripetizione, perché, appunto, non si trova nelle medesime condizioni in cui aveva accolto il primo suono; inoltre, secondo la teoria della doppia appartenenza, il primo suono configura già un sistema referenziale valido, prioritario finché non compaia un'opposizione tale da creare un nuovo sistema di riferimento che, per il nostro bisogno di ridurre, tenderemo a correlare, a metter in relazione col precedente. La comparsa di opposizioni è necessaria alla durata e alla vita stessa del fenomeno: se quel primo suono si ripetesse identico senza niente che lo

---

182 Ognuno riduce quello che può, anche senza sapere che perde qualche aspetto della pluralità.

183 Simultanei saranno domanda e risposta, i temi etc.

contrasti, come ogni fenomeno, tenderebbe a sparire. Scritti due suoni uguali sul pentagramma, Celibidache poteva commentare:

*perché un suono diventi musica deve essere orientato. Questi due suoni non costituiscono musica. Per diventare musica bisogna che segua un suono nuovo che crei opposizione. I contrasti determinano l'espansione: più vi sono contrasti, maggiore è la lunghezza e la durata del fenomeno.*

Il direttore proseguiva sovente con la somministrazione agli allievi di esercizi di articolazione. Veniva scritta alla lavagna una sequenza di note (non si trattava mai di melodie conosciute), come materiale grezzo da organizzare, in un'ottica più compositiva che esecutiva, o quanto meno in uno stadio antecedente alla codificazione grammaticale scritta. Poiché abbiamo detto che con il primo suono si ha un impulso, organizzare un'articolazione della successione data significa cercare, all'interno della massa, una dialettica impatto/risoluzione, o tensione/distensione che dir si voglia, che metta in relazione elementi diversi. Sono le articolazioni, ovvero le relazioni che stabiliamo all'interno del fenomeno che ci consentono di viverlo come unità, di ridurlo. All'interno dei dati (qui, i suoni) *si progetta un'articolazione, perché altrimenti resta un fatto fisico, non ce ne appropriamo. Cioè tendiamo a "rompere" questa massa.* Dal momento che può esservi un ritmo senza melodia, ma nessuna melodia senza ritmo, nel processo di appropriazione e articolazione con cui la nostra coscienza interagisce con il fenomeno sonoro, la ritmica è primaria, sebbene ogni livello ed ogni parametro sia soggetto ad articolazione (nell'ordine, dopo l'articolazione nel ritmo si cercherà quella relativa alla melodia, quindi all'armonia).

Partendo, dunque, dal livello ritmico, dovremo subito mettere in costellazione con il termine e il concetto di articolazione altri termini: polso, ritmo, metro, struttura, figura. In una successione di suoni cerchiamo anzitutto di individuare il polso che è definito come *l'unità di forza irriducibile* [o anche, in altra fonte, *la più piccola unità di energia*] *che caratterizza in modo compiuto un movimento.* In ogni caso, dove c'è energia cinetica c'è quella pulsazione costante di fondo, sorta di soglia minima per la nostra coscienza che con tale energia cinetica si confronta, che ne unifica e scandisce il decorso: *il polso è ciò che unifica tutti gli elementi in divenire (valori) di uno sviluppo.* Anche il ritmo, come il polso, è movimento; ma mentre il polso è immutabile come il movimento stesso, *è più vicino al movimento, è insostituibile e irriducibile, il ritmo riguarda invece la qualità del movimento e può mutare senza che il movimento (e con lui il polso) muti.*

Individuato il polso, dicevamo, si progetta un'articolazione, cioè si cercano le relazioni fra i "colpi" che coincidono con il polso, secondo l'alternanza impulso/risoluzione. Non vi può essere la successione di due impulsi:

*la tendenza a dividersi non è percepibile. Rimane una sola massa di energia. Se un impatto non cessa non lascia spazio per un secondo impatto. Quando appare un secondo impatto, ciò significa che il primo è cessato. Due impatti non possono apparire l'uno di seguito all'altro, dal momento che due impatti non possono essere differenziati, per il buon motivo che essi costituiscono un'attività. Inoltre, un impatto non è*



*altro che l'inizio di una risoluzione. L'impatto da solo non ha fine.*

Lo stesso non può dirsi a proposito della risoluzione: se ne possono avere due successive poiché nella risoluzione (che *non è altro che la fine di un impatto*) ci può essere un'ulteriore suddivisione (secondo la tendenza naturale della massa a suddividersi). Poiché nella quiete è più facile distinguere ogni nuovo impulso, la suddivisione della risoluzione sarà più facilmente percepibile (rispetto alla suddivisione di un impatto). *Tutto ciò che è stato articolato nel caso dell'assenza dev'essere percepito. Pertanto è più facile articolare o fraseggiare nel p che nel f (f è associato con più forza del p, dunque con la presenza)* Una massa ff è più difficile da articolare di una p.: perché in ogni caso li percepiremmo con una gradazione di forza, come alternanza di Impatto (= *forza – presenza*)/Risoluzione (= *difetto o mancanza di forza – assenza*), cioè continueremmo a sentire che il primo (prioritario) è la forza opposta al nulla, all'assenza che lo precedeva; il secondo, come portatore di minor forza rispetto al primo.

Tre sono le possibili combinazioni di organizzazione del polso:

- un impatto seguito da una risoluzione;
- un impatto seguito da due risoluzioni;
- un impatto seguito da tre risoluzioni (in questo caso, ancora per il principio fisico che una massa in vibrazione si suddivide, si verifica una piccola ripresa di forza sulla seconda risoluzione).

Esse corrispondono alle tre configurazioni possibili del metro, che è *la più piccola unità indipendente articolata dove coesistono le forze contraddittorie* dell'impatto e della risoluzione, e dunque *l'articolazione del polso*. Il metro ha un inizio e una fine, possiede una direzione: presuppone quindi sempre una **struttura** (\*), definita come *un'articolazione indirizzata*.

Al metro è connessa la figura, che ne costituisce la *manifestazione spaziale* e che ha precise corrispondenze con la gestualità del dirigere. Possiamo prefigurarci l'ampiezza delle figure grazie alla periodicità, cioè individuando, dopo il polso, in quale punto c'è il ritorno di un elemento forte, di un nuovo impatto, di un nuovo “uno”. Tre sono le figure così come tre sono le possibili organizzazioni del metro: *alla breve* (impatto/risoluzione); *triangolo* (impatto/risoluzione/risoluzione); *croce* (impatto e tre risoluzioni, con una ripresa di forza, mai equivalente a quella dell’“uno”, sul terzo battito). Quanto alla relazione con la gestualità – ma cfr. più avanti, cap. III, paragrafo sul gesto – le figure possono essere battute, cioè tradotte nel movimento del dirigere, in modo che le correlazioni così rinvenute possano essere trasmesse all'esecutore. Questo vale non solo per il direttore d'orchestra: e difatti, ad ogni allievo dei suoi corsi, direttore o strumentista che fosse, Celibidache chiedeva, una volta individuata la figura, di dirigere, con osservazioni di estrema sottigliezza su quanto la chiarezza del vissuto potesse e dovesse tradursi nella chiarezza e precisione del gesto (ma su questo punto torneremo più avanti). La figura della breve corrisponde a due “colpi” (detti anche *lati* della figura), nel secondo dei quali sarà contenuto il levare; il triangolo, a tre colpi, in battere, il secondo verso l'esterno, il terzo con una chiusura verso di

sé (e levare), conformemente all'attenuarsi della tensione; la croce corrisponde a quattro movimenti: 1 in battere, 2 verso l'interno, 3 in fuori (*perché il "tre" deve essere leggermente più forte e questo è dato dal gesto che va da me in fuori*), il 4 che chiude all'interno come il 2. Al metro si connette l'idea della periodicità che costituisce la possibilità di orientamento per la nostra coscienza; il rinnovarsi di un impulso forte rappresenterà il ritorno dell'"uno", dell'identico. La periodicità ci consente di passare a raggruppamenti di livello superiore, organizzando non più il metro, ma i periodi. Il lavoro sulla periodicità riguarda la possibilità di articolare le frasi; dunque, la conseguenza dell'articolazione non è che la possibilità di fraseggiare

Le considerazioni e le definizioni fin qui raccolte meritano una puntualizzazione; così riferite, infatti, sembrano replicare, in altra formulazione, le più scontate acquisizioni della grammatica, così come le apprendiamo in un regolare corso di studi: quello di polso potrebbe essere associato al concetto di "unità di tempo" e il metro, e con esso la figura, equivarrebbero all'impianto metrico della misura binaria, o ternaria, o quaternaria (con tanto di accenti ritmici principali sul primo e terzo tempo, mentre il secondo e il quarto sono deboli, come recitano tutti i manuali di teoria e solfeggio). Il senso, come vedremo, non è questo.

Il discorso di Celibidache si serviva di quel che si potrebbe chiamare "materiale neutro", per stimolare una reazione con le forze messe in campo che non passasse attraverso il bagaglio di conoscenze acquisite: nell'individuare il polso, quindi il metro delle successioni di note proposte, il fenomeno viene osservato in tutta la sua configurazione (movimento degli intervalli, possibile frazionamento della "massa" di energia, ripetizione o novità...) e, come si diceva, nell'ottica di chi deve organizzarlo, non in quella meramente riproduttiva (di un materiale già organizzato).

La discussione di alcuni esempi è a questo punto necessaria.

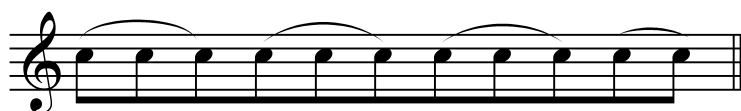
Trascrivo qui alcuni degli esempi, o esercizi di articolazione – prima ritmici, poi melodici –, dati agli allievi del corso di Saluzzo (dicembre 1987), a partire da quelli "minimi". Di fronte a una successione siffatta:



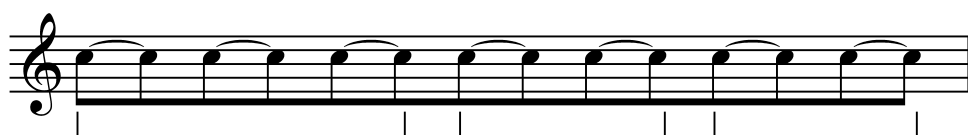
cominciamo ad articolare nella maniera più semplice, cioè con un polso basato su raggruppamenti binari (il polso coincide con le legature, che lo evidenziano graficamente); bisogna poi verificare quanto, con questo polso, si possa progettare un metro. Nel caso, ad esempio, di questa successione:



se procedessimo articolando di due in due, “avanzerebbe” un gruppo di tre alla fine e, posto che si organizzassero questi colpi nella figura di croce, ci troveremmo ad avere un peso maggiore sul quarto segmento della figura, dove, invece, ci dovrebbe essere minor tensione. In questo caso, commentava Celibidache, *la coscienza cambia periodicità*, trova gruppi di tre e li organizza secondo la figura di triangolo. Quella del triangolo, invero, è la figura che cui ricorriamo ogni qualvolta manchi un elemento costringente sul tre, cioè tale che configuri quella piccola ripresa di energia che caratterizza il terzo segmento della croce. In questo caso:



la periodicità consente un articolazione ternaria; così resta alla fine un gruppo di due, che rappresenta una diminuzione di tensione e dunque giustifica la figura di croce. In quest'altra successione:



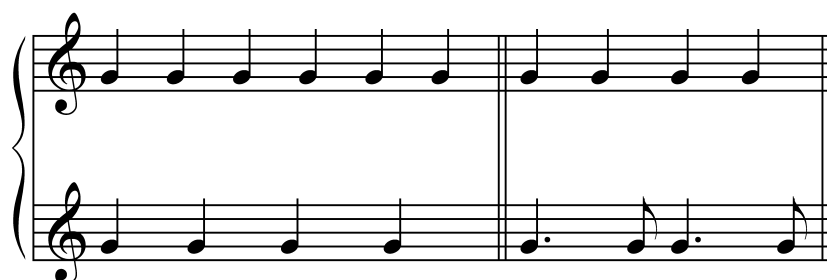
non c'è nessuna ragione forte che ci costringa ad uscire da un'articolazione binaria, né che configuri un contrasto all'impatto iniziale tale da configurare una croce; si procederà con raggruppamenti binari, organizzati secondo la figura di triangolo (col raggruppamento più “pesante” sul primo lato della figura, com'è più naturale). La presenza di pause non cambia queste considerazioni (successione uguale alla precedente, con inserzione di pause):



Riguardo alla percezione ritmica, stabilito il concetto di priorità (*Il valore che tocca per primo la mia coscienza riceve la prima priorità*), viene osservato che *un movimento semplice rettilineo e uniforme* diviene per la nostra coscienza sistema di riferimento, rispetto al quale esperiamo una intensificazione quando aumenta il numero delle messe in vibrazione, mediante il frazionamento dei valori:



Nel caso in cui ci siano due ritmi diversi ad agire simultaneamente sulla coscienza

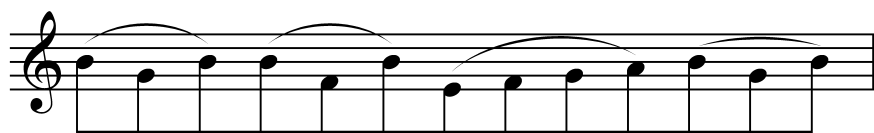


il ritmo più lento è il sistema di riferimento, dal momento che è il più facile da recepire. A paragone di a), in d) e in e) mediante l'aggiunta del secondo ritmo è ottenuta una intensificazione. La tensione che si genera con l'aggiunta di un secondo ritmo è tanto più grande quanto più piccola è l'affinità numerica tra i singoli ritmi.

Fin qui, gli esempi considerati isolavano il solo parametro ritmico nella possibilità di articolazione. Con la differenziazione delle altezze, quindi in presenza di una melodia, entrano, com'è naturale, più fattori in gioco da considerare per articolare il fenomeno.

In presenza di una melodia senza varietà di ritmo, i picchi melodici sono importanti per stabilire i **punti di volta** (\*), quindi il profilo lineare della melodia stessa. Posti in quest'ottica fenomenologica (con tutti i suoi corollari sull'impossibilità di costruire relazioni che non siano tonali), di fronte a queste successioni cerchiamo, appunto, relazioni tonali, cioè punti di stabilità che possono darsi solo in presenza di un intervallo di quinta o di quarta, rispetto ai quali si possa individuare il centro tonale, che funge da punto di riposo, di stabilità (sarà la nota inferiore nell'intervallo di quinta – sia ascendente che discendente – e la nota superiore nell'intervallo di quarta, ascendente o discendente). In mancanza di questi intervalli, si considerano, sempre alla luce delle possibili relazioni tonali, gli intervalli presenti. In presenza dell'intervallo di terza, per esempio, sarà la nota inferiore a rappresentare il centro tonale. Il fatto che si cerchino relazioni tonali, non vuol dire che, stabilito il primo, non si esca da quella priorità, ma che, reagendo alla comparsa di intervalli di quinta, si trovi cammin facendo conferma o smentita di quello che, fino a quel punto, ha funzionato da centro tonale. Esistono, comunque, altri fattori che possono guidarci nell'organizzazione della melodia, primo fra tutti la periodicità.

Poniamo il caso di questo esempio:



La periodicità “melodica” giustifica all'inizio un'articolazione ternaria; quindi una novità con il gruppo di quattro suoni successivo e di nuovo un gruppo di tre che, simile al primo, rappresenta a

maggior ragione una diminuzione di tensione. La figura è quella della croce.

Anche in quest'altro caso:



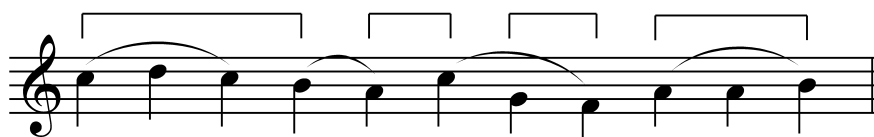
sul Do3 c'è un primo cambiamento di direzione, quindi un nuovo lato della figura, seguito da una tensione ancora più grande portata dal Re4 (che oltrepassa l'ambito dell'ottava ed è inoltre la quinta rispetto al primo suono, Sol) e che dunque si colloca a ragione sul terzo lato di una croce, seguita dall'ultima risoluzione sulle due note finali, che contenendo il Sol (primo suono) ben funzionano da punto di riposo e di stabilità.

Altri due esempi mi consentono di riportare le osservazioni sull'incidenza degli intervalli di quarta e quinta.



In questo caso l'articolazione migliore è quella relativa alla figura di croce. Potremmo sì, raggruppare per tre note, mediante armonie, e dunque articolare secondo la figura di triangolo, ma coi troveremmo ad avere sull'ultimo lato, quello della seconda risoluzione, una forte contraddizione per la presenza della quinta (Sol, quinta del Do iniziale). Con i raggruppamenti indicati, invece, ogni volta che compare la quinta c'è un cambiamento di lato nella figura.

In quest'altro esempio



già a un primo sguardo si esclude la possibilità di articolare secondo la figura di triangolo, perché dopo l'impatto c'è molta attività e senz'altro qualcosa che contrasta l'“uno e che, perciò, reclama l'articolazione secondo la figura di croce. Ma dove sarà il “tre” della figura? Se coincidesse col Do e organizzassimo, in base alle ripetizioni e mediante armonizzazione, i raggruppamenti in modo da

articolare come indicano i raggruppamenti indicati dalle linee curve, il Do verrebbe integrato dal Fa, divenendo quinta della sottodominante. Se invece procedessimo come indicato dalle linee quadre ponendo sul terzo lato della figura il Sol, metteremmo in risalto il campo della dominante. In tal modo, il Si non costituirebbe novità, perché sarebbe integrato nell'area tonale già apparsa prima e ciò sarebbe conforme con la natura del quarto lato della figura, che è di risoluzione. Questa seconda ipotesi è dunque da preferire, poiché ci consente di risolvere meglio le tensioni che, altrimenti, rimarrebbero sul quarto lato.

Il fatto che si parli di “progettare” un’articolazione, di trovare una figura, può, a ragione, indurre ad interrogarsi sulla legittimità di un “intervento” che potrebbe essere inteso come arbitrario. L’ancoraggio alla coscienza umana serve a guardare questo discorso come la ricerca di ciò che ci consenta, nel vissuto, di porre costantemente in relazione tutti i fattori che concorrono al fenomeno. Non a caso richiamavo immediatamente, in apertura di questo paragrafo, i concetti di appropriazione e riduzione come correlati strettamente al discorso sull’articolazione. Dire, nell’ultimo esempio, che *la nostra tendenza è quella di risolvere tutte le tensioni* significa che, mediante questa possibilità di articolazione, possiamo trascendere, passare a un raggruppamento più ampio e così via, allo scopo di correlare e tenere insieme le opposizioni più distanti possibili: non vuol dire affatto che il metro che progettiamo nella successione degli eventi sonori, di fatto vada sempre in concordanza di fase con le caratteristiche del materiale stesso. Prima di sviluppare questa riflessione, ritorno sul dubbio prima esposto che si possa trovare, nella descrizione di polso, metro, figura, null’altro che la replica di “normali” argomenti di teoria e solfeggio. Le possibilità di articolazione così individuate possono, o meno (o meno!) coincidere con la battuta. Breve, triangolo e croce non sono, *tout court*, una misura binaria o ternaria o quaternaria, ma *le uniche tre possibilità con cui lo spirito umano può articolare; esse si servono di una materia della stessa natura dell’uomo: i tre metri si trovano nell’uomo, è nell’uomo che la struttura ha inizio e fine*. Se ci fossero più di tre risoluzioni dopo l’impulso iniziale, non si avrebbe una figura indipendente, ma la divisione di una delle tre figure possibili: ad esse sarebbe riconducibile ogni altro raggruppamento.

Non bisogna mai perdere di vista il criterio di un’articolazione che si svolge per gradi sempre maggiori, a livelli sempre più alti; cercare il metro significa creare il presupposto per una struttura più grande, cioè quella relazione fra i metri che li ricomprensca in una figura di più lunga gittata, creando sempre nuovi sistemi referenziali. Ogni tipo di battuta ricade in una di queste tre possibili figure, e non secondo corrispondenze univoche, ma sempre tenendo conto della particolare fisiologia della figura. Con il passaggio ad esempi tratti dal repertorio sinfonico, queste idee si chiariscono, specie in merito alla possibilità di raggruppamenti più ampi rispetto alle singole battute che trovino corrispondenza con le ragioni insite nella scrittura stessa. Cito a titolo esemplificativo due casi in cui Celibidache argomenta sulla necessità di distinguere la breve dalla croce, rispettivamente di Beethoven e di Verdi.

L’inizio della Quinta Sinfonia di Beethoven, osserva Celibidache, viene da molti diretto secondo la

figura della croce, cioè “battuto in quattro” (un ‘colpo’ o lato della figura per ciascuna delle quattro misure iniziali): *niente di più falso! È alla breve* [impatto sulla prima misura, risoluzione sulla seconda, e così per le altre due], *perché c’è un impulso ritmico che si rinnova* [ha la forza dell’“uno”] *e che andrebbe perso nell’articolazione secondo la figura della croce.*

Un caso uguale e contrario è rappresentato da *La donna è mobile*. Celibidache commenta: *è solitamente battuto alla breve* [una battuta di  $\frac{3}{4}$  come impulso, un’altra di risoluzione], *ma in questo modo si spezza: si batte invece in una croce di 8* [cioè che comprenda 8 battute: ciascuna rappresenta il polso, e su ogni lato della figura ce ne sono due].

Quest’ultimo caso – avere due colpi per ogni lato della figura – si riferisce, appunto, alla possibilità che ogni lato della figura si possa suddividere: non se ne perde, comunque, la fisiologia, né il processo riguarda il frazionamento del metro che, in quanto unità indipendente, è indivisibile. La suddivisione delle figure permette di poter utilizzare una delle tre per articolare qualsiasi tipo di misura. La divisione dei lati può essere pari (tutti i lati divisi lo stesso numero di volte e con la stessa durata). L’esempio della *Donna è mobile* è quello di una croce pari (benché ogni lato sia diviso, il numero di parti è uguale per tutti i lati). Si può invece avere una divisione dispari; e tale disparità viene distinta in disparità di I grado e di II grado. Si ha *disparità di I grado*, quando sui lati della figura non abbiamo lo stesso numero di colpi, quindi i lati sono divisi in un numero diverso di parti. Si ha una *disparità di II grado* quando le parti che costituiscono ciascun lato non hanno la stessa lunghezza, ossia la stessa durata. La disparità di I grado riguarda la quantità di colpi; quella di II grado, la qualità. Anche per l’esemplificazione del concetto di disparità, si poteva ricorrere, all’interno delle lezioni, ad esempi “neutri”, a meri raggruppamenti ritmici al di fuori di un impianto metrico di battuta:



Croce con parità di I grado



Croce con disparità di I grado

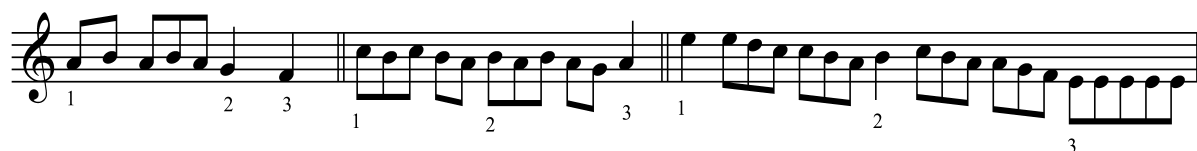


Croce con parità di I grado e disparità di II



Croce con disparità di I e II grado

Oppure, ancora nell’ottica produttiva piuttosto che riproduttiva, veniva dato come esercizio il compito di *scrivere un triangolo con disparità di I e II grado, ribattuto nel primo lato*. Ecco alcuni degli svolgimenti giusti:



Di fronte ad una misura “codificata”, le possibilità sono tutte aperte: non esiste, come si diceva, una ed una sola corrispondenza con una figura, a ribadire il fatto che le ragioni di un’articolazione secondo l’una o l’altra sono di volta in volta insite nella natura e nella fisiologia del fenomeno. Cioè, non ogni battuta di 6/4 si traduce in una figura *alla breve-pari* (prima terzina di semiminime sul battere, seconda sul levare): il 6/4 di Brahms (Terza Sinfonia, I movimento) si batterà in una croce con disparità di I grado, cioè ribattuta in due lati. *La siciliana* – ha più volte esemplificato Celibidache, considerata la periodicità melodica – *si batte in una croce con primo e terzo ribattuti*, cioè raggruppando nella croce due misure (leggendola come un 12/8 più che 6/8); così come, per gli stessi motivi di tensione e distensione melodica, *in realtà un valzer non è 3/4, ma 6/4 perché il secondo gruppo di tre semiminime è come la risoluzione del primo*, e andrà quindi battuto – e fraseggiato – con la figura alla breve che riunisce due battute: un impulso (prima battuta), una risoluzione (seconda battuta). *La vera realizzazione del 3/4*, continua il direttore, *ce la dà la mazurka, il cui passo è 1, 2, 3; 1, 2, 3, cioè torna con forza sull’1*.

Attraverso la disparità di I grado rientrano nelle tre figure le possibilità di battere anche le misure “dispari”, in 5 o 7 movimenti che richiederanno, per forza di cose, la divisione di almeno un lato della figura; per es., ci saranno varie possibilità di battere un 5/4: alla breve (1:4; 2:3; 3:2; 4:1); un triangolo con due lati ribattuti; oppure quattro possibilità di croce, con un lato diviso e gli altri tre no.

L’efficacia dell’articolazione poteva essere sperimentata dagli allievi del corso, come si accennava, attraverso la possibilità di “condurre”, di dirigere le linee melodiche proposte negli esempi discussi, o esercizi di articolazione, mentre Celibidache le eseguiva al pianoforte armonizzandole nel contempo. Tanto per saggiare la chiarezza della visione (o, diremmo, la tenuta della figura per porre in correlazione ed articolare le forze messe in campo), sovente il Maestro si divertiva ad articolare l’accompagnamento secondo un ritmo che andasse *contro* il metro instaurato (e quale “balcanica” sensibilità affiorava in quel caso!), mettendo così a prova la capacità dell’allievo di perseguire con un gesto chiaro e fluido anche contro una tale opposizione ritmica.<sup>184</sup>

La dialettica fra il metro e la scrittura caratterizza il decorso della composizione. Ciò avviene perché il metro si pone come sistema referenziale che, una volta installato, tende a ripetersi come realtà indipendente: proprio per questo, è spesso “contraddetto” dalla musica e, nella contraddizione del metro, si sviluppa quella tensione che è condizione necessaria alla durata nel tempo e quindi anche alla capacità di espansione di un brano. *La forza del movimento proviene dalla rottura dell’ordine naturale, cioè da un*

184 UMBACH, *Celibidache* cit., p. 69, riferisce la testimonianza del soprano Carla Henius, compagna di corso di Celibidache a Berlino, la quale ricorda gli esercizi inventati dal giovane allievo in attesa dell’arrivo del docente di educazione all’ascolto, Illing, un noto ritardatario: «Celi si metteva al pianoforte e organizzava esercitazioni didattiche ... Una volta si mise a suonare un ritmo sincopato, uno qualsiasi, e lo ripeté all’infinito. Non si sapeva cosa fosse: 3/4, 2/2, 7/8 o altro. Lo ripeté fino a quando qualcuno lo scoprì ...».



accento che cade sulle parti deboli. Anche in tal caso le riflessioni si raccolgono attorno a esempi “minimi” presentati nelle lezioni, ma valgono per altrettante situazioni tratte dal repertorio.

Trascrivo dal corso di Magonza del 1980:

*Qual è la forma più irriducibile (più piccola) di articolazione musicale? L'intervallo.*

*ES. MUS.: Sol3-La3= Alla breve; Sol3-Fa#4 = non più, troppa tensione.*

*Il più semplice degli intervalli melodici: la prima.*

*Nella prima coincidono tutti i sistemi di riferimento, poiché essi iniziano tutti nello stesso punto. ES MUS: Sol3-Sol3. L'impatto sta all'inizio. Da dove iniziamo a percepire? Dal primo fenomeno (dalla prima nota). Noi riferiamo la seconda nota alla prima.*

*In un intervallo di seconda discendente: il sistema di riferimento melodico è rafforzato. ES MUS : Sol3-Fa3. In questo caso tutti i sistemi di riferimento coincidono; il carattere di “alla breve” è qui ancora più forte che non nel caso dell'unisono (o intervallo di prima), poiché c'è qui una differenza di potenziale da “più” a “meno”. Il Fa è “meno” di Sol e con ciò la risoluzione diventa più chiara di quanto accade nella successione Sol-Sol.*

*Consideriamo ora il caso di una seconda ascendente: ES MUS Sol3-La3. Qui non tutti i sistemi di riferimento coincidono, pur affermandosi comunque la priorità dei fenomeni, cioè il fatto che il primo suono, in quanto udito per primo, prevale sul secondo. Noi udiamo armonicamente e melodicamente dalla prima alla seconda nota. La seconda nota qui è più potente, è più forte, è portatrice di una maggiore tensione melodica. Anche in questo caso la figura è “alla breve”. Nuovo è qui il fatto che il sistema di riferimento melodico (e armonico) metterà fuori gioco gli altri*

*Se nella figura “Alla breve” viene creata una tensione sul secondo tempo di battuta il risultato è assai teso, contro la tendenza naturale. Per esempio è quanto accade all'inizio della Sinfonia in Sol minore KV 550 di Mozart ( Ma quanto a lungo può valere la seconda tensione?) Mediante la modificazione, cioè il cambio di metro, la massa messa in moto può essere frenata; il cambio di metro ha luogo normalmente là dove appaiono un nuovo tema e una nuova armonia. Nel cambio di metro noi cerchiamo un polso comune. Quello che qui è nuovo è il genere del movimento (esso può essere più teso o meno teso). Se sul secondo tempo di battuta avvengono troppe cose, va perduta la figura di breve. Quindi, le forze musicali non decorrono sempre in parallelo alla costituzione naturale del metro: in questo caso c'è tensione. In un decorso musicale si verificheranno entrambe le situazioni: non esiste soltanto un “contro”, dal momento che anche la risoluzione è necessaria. E neppure c'è sempre il “con”, dal momento che in tal modo non vi sarebbe crescita di tensione.*

## 1. Tensione e intensità

Più volte, già nella discussione degli esempi relativi all'articolazione, ci siamo imbattuti nel termine *tensione*, che indica una contraddizione con le tendenze naturali della figura, cioè la presenza di fattori di opposizione sui momenti di risoluzione. Sul concetto correlati di intensità e tensione Celibidache torna più volte, precisandone le caratteristiche e le interferenze.

La tensione è la *forza interiore*, la *forza intrinseca del fenomeno*, l'intensità ne è la *forza esteriore*, con cui la forza immanente (la tensione, appunto), può essere rappresentata.<sup>185</sup> L'intensità può avere un effetto indiretto sulla tensione: si consideri, ad esempio, che l'aumento di intensità produce tensione in

<sup>185</sup> Dalla nozione di tensione Celibidache muove anche nella conferenza bolognese del 1972, cfr. *Celibidache e Bologna*, cit., p. 128; più avanti definisce ‘risoluzione’ in questi termini: «un intervallo che scende ha la tendenza a risolvere. Cosa vuol dire risolvere fenomenologicamente? Rientrare nell'equilibrio iniziale da dove è salito. Questa è la definizione fenomenologica della risoluzione», ivi, p. 129.

relazione all'aumento degli armonici emessi (che arricchiscono la molteplicità del fenomeno), ma una grande tensione può anche manifestarsi con una piccola intensità – la tendenza naturale del fenomeno è la coincidenza fra tensione e intensità – anche se in una elaborazione musicale di livello non alto viene spontaneo associare una maggiore intensità con una maggior tensione: si tratta di un'associazione ammissibile, ma “primitiva”:

*Se è presente tensione, il divenir più rapido o sonoro è un effetto musicale ma di ordine molto basso. Le associazioni naturali però sono anche musicalmente primitive (c'è invero una verità su ogni gradino, [che resta tale] solo sul gradino in cui si manifesta). [Le associazioni] crescendo/più rapido, diminuendo/più lento sono gradini musicali più bassi. Quando si prendono intensità e tensione per sé, allora si manifesta l'Autentico.*

Se non possiamo parlare o definire univocamente la tensione è perché ce ne può essere una melodica, una armonica, una ritmica; e, inoltre, i parametri del suono interagiscono con l'aumento o la diminuzione della tensione.

L'altezza influenza la tensione: si sono già considerate, nel paragrafo sulla doppia appartenenza, le caratteristiche di attività e la passività degli intervalli, cioè, appunto, la loro maggiore o minore tensione: in ogni intervallo discendente, da una maggiore tensione (qui quantificabile, in termini fisici, poiché abbiamo un maggior numero di vibrazioni per unità di tempo) si passa ad una tensione minore (minor numero di vibrazioni). L'intervallo ascendente diventa sempre più teso con l'aumentare della distanza fra i suoni: *con altezze crescenti guadagno tensione; con altezze decrescenti perdo tensione*. Ma l'altezza non è un criterio assoluto per l'accrescersi della tensione, perché, raggiunto il doppio delle vibrazioni, cioè l'ottava superiore, pur nella nuova costituzione trovo un fenomeno già noto. Pur permanendo il principio che *con l'aumento del numero di vibrazioni cresce la tensione*, nel fenomeno dell'ottava si manifesta una diminuzione della tensione.

L'intensità può essere in concordanza di fase con il crescere o decrescere della tensione di un intervallo [es. *mus.*: Sol3-Do2 da forte a piano]; oppure, andare contro la tendenza naturale, aggiungendo, perciò, nuova tensione [es. *mus.*: Sol3-Do2 da piano a forte].

Anche il timbro incide sul grado di tensione presente nel fenomeno; la tendenza naturale è quella per cui col passaggio da un timbro scuro ad un timbro chiaro si ha un aumento della tensione, e ciò è facilmente comprensibile nella misura in cui alla chiarezza del timbro si associa un registro acuto (quindi maggior numero di vibrazioni e conseguente maggior tensione), così come a un timbro scuro è associato un registro grave (quindi minor numero di vibrazioni e conseguente minor tensione).<sup>186</sup>

La tensione melodica risulta collegata alla direzione immanente ad a ogni evento melodico. [Es. Si3-Do4]: lo sforzo fisico non è grande, l'opposizione (tensione) è abbastanza grande. [Si3-La3]: minore su

---

<sup>186</sup> Celibidache osserva che Sibelius *impiega questo anche in senso contrario: egli impiega assai spesso dei timbri scuri in una grande tensione.*

piano fisico, non è cresciuta, ha perso tensione. *Il cambio di direzione è un mezzo di opposizione. Con l'acuirsi della direzione posso aumentare rapidamente la tensione o ridurre rapidamente la tensione. [Es mus. Sol3-La3-Si3-Do5 ; Re4-Do4-Si3-Do4].*

La tensione armonica è legata, invece, alla quantità di punti di contatto tra le famiglie di armonici di ciascun suono componente l'intervallo armonico considerato. Più punti di contatto vi sono, minore sarà il grado di tensione e viceversa.

La tensione ritmica è generata dall'opposizione di valori differenti ed è proporzionale al grado della loro diversità (*In proposito però deve essere considerata la capacità di correlazione dell'uomo che è limitata.*)

Cito, dal corso di Magonza del 1978, due esempi con relativi commenti su come l'altezza, l'intensità e il timbro possano avere influenza sul grado di tensione di un intervallo armonico.

Per quel che riguarda l'altezza, se l'intervallo si presenta in posizione stretta, *i campi di forza delle due note si trovano vicini, quindi c'è un attrito maggiore*; in posizione lata, i campi di forza sono distanti e quindi la frizione è minore. L'intensità interferisce col grado di tensione: *se la nota inferiore è più forte, la frizione è maggiore (la nota superiore cade nell'ambito dei campi di forza di disturbo [armonici ecc.] della inferiore) se la nota superiore è più forte, la frizione non è così forte come nel caso contrario*. Quanto al timbro, determinante risulta quello della nota inferiore: *se il timbro della nota bassa è più chiaro, allora il fenomeno nella sua globalità diviene più chiaro; se il timbro della nota bassa è più scuro, allora diviene più scuro il fenomeno totale*.

L'interferenza dei tre parametri è la stessa su diversi tipi di intervallo; in questo caso, una quinta giusta (Do-Sol); e una quarta aumentata, o tritono (Re-Sol#). Altezza, intensità e timbro agiscono come sopra descritto, anche se assai diverso è il grado di tensione che caratterizza i due intervalli, assai più alto nel caso del tritono. In questo intervallo non vi sono armonici in comune, almeno fra i primi sedici; l'alto grado di tensione che lo caratterizza lo rende più difficile da recepire (dove "Diabolus in musica"). Anche la ripetizione di un fenomeno caratterizzato da opposizione, può interferire con il grado della sua tensione: *La ripetizione di una opposizione può condurre alla sua attenuazione*. L'essenza della tensione è l'opposizione: essa è legata ai contrasti presenti nel fenomeno, che, come più volte ripetuto, sono necessari a che il suono, *sempre attaccato alla coscienza*, si mantenga nel tempo. La tensione è la caratteristica fondamentale nel decorso di una composizione musicale, associata all'evoluzione, alla durata nel tempo. Essendo la forza immanente al fenomeno, essa è *"fuori" di noi*. Mentre nel lavoro su altri parametri possiamo controllare, correggere, bilanciare elementi eterogenei, lavorare su aspetti quantificabili (si veda oltre, a proposito di struttura e spazialità), della tensione, invece, è priva di spazialità: *non possiamo controllarne il decorso, o influenzarla con un nostro diretto intervento (si può al massimo ignorarla)*.

## 6. Spazialità e continuità

Quello di spazialità (*Räumlichkeit*) è uno dei concetti fondamentali che guidano il lavoro di preparazione e allestimento dell'esecuzione di un brano. Pure, Celibidache dichiarava l'impossibilità di definirlo, tanto che, come spesso accadeva nelle sue lezioni, poteva servire alla bisogna un grafico che consentisse di visualizzare l'idea da trasmettere. Il ricorso a questo termine è di segno metaforico, a dire della ricerca del punto preciso, del "dove" – spazialmente configurato – poter *situare il punto prossimo*, o *punto di aggancio* di un evento sonoro ad un altro in modo che si renda, dell'insieme, il senso di continuità. Poiché a ragioni spaziali si addicono criteri di "quantità" sonora (*il "quanto" è una questione della spazialità*), si può ben affermare che *la spazialità è un fenomeno dell'intensità*. È lo spazio (*in rapporto al brano musicale*) a decidere del grado di intensità di un forte. *Ciò che rimane uguale è la funzione del forte*. A confermare la portata metaforica del concetto, Celibidache stesso richiamava l'associazione fra il volume sonoro e la distanza spaziale, cioè la percezione di una maggiore sonorità come di una maggiore vicinanza, o, al contrario, dell'affievolirsi della sonorità come di un allontanamento nello spazio.

*Continuità* è termine messo in costellazione con il concetto di spazialità, ne è il presupposto. La metafora in tanto è efficace in quanto consente di non concepire gli eventi come concatenati in una successione "schacciata" su una linearità geometrica, o su una superficie bidimensionale; l'evocazione dello spazio aiuta a rappresentare in modo compiuto l'ingresso in un mondo fisico tridimensionale degli eventi sonori, che anche con lo spazio interagiscono e che relativamente allo spazio andranno saldati in una superiore unità, senza mai lasciar emergere fratture, in piena rispondenza all'idea di una integrazione organica delle parti a livelli sempre superiori. *Continuità* significa che ogni fenomeno è conseguenza – organicamente determinata – del precedente (*il terzo fenomeno è la conseguenza del secondo*); è, per Celibidache, l'unica condizione possibile perché la musica si manifesti: *non c'è musica che sia libera da spazialità*. (L'affermazione si accompagna a quella che nega la possibilità di esistenza di una "musica concreta": *non esiste alcuna musica concreta; concreto è il rumore così come concreto è il suono*). A conferma di quanto, ancora una volta, sia operante una concezione organicistica (compresa la più classica similitudine goethiana col regno vegetale) il maestro spiega: *Cosa deve essere continuo? Il divenire del brano. Dunque: presupposto della continuità è la conoscenza del divenire (come in una pianta); il presupposto della spazialità è la continuità. Se non possiamo [porci] in continuità, non può sorgere in genere alcun problema di spazialità*. Il concetto di continuità si riferisce alla possibilità di collegare dinamicamente gli eventi, quindi di non considerarli in maniera statica e ciascuno come isolato, o considerato "troppo da vicino". Presupposto che, per poter durare nel tempo, il fenomeno deve **espandersi** (\*), la continuità è caratteristica di questo processo di espansione, sta nella densità costante della tensione prodotta dalle opposizioni e dai contrasti; di contro, la discontinuità viene indicata come la conseguenza di un *difetto di sostanza*

*nell'opposizione.*<sup>187</sup>

Il lavoro del musicista – in questo caso del direttore – consiste nel preparare le condizioni nelle quali si realizzi una integrazione delle differenze tale da salvaguardare sempre il senso di una *crescita continua*: si tratta, dunque, di uno specifico lavoro sui suoni.

Lo scopo della realizzazione di un senso di continuità può ulteriormente chiarirsi se pensato in relazione ad uno dei tanti aspetti ‘concreti’ della sonorità, ossia in relazione alla strumentazione. Qui, come per altri parametri, ottenere la continuità significa misurarsi con la discontinuità della scrittura cercando i fattori di coesione in una molteplicità disparata: *Dobbiamo cercare la continuità nella discontinuità*. Vediamo alcuni degli esempi proposti da Celibidache.

Nel quarto movimento della Prima Sinfonia di Brahms, il tema in Do maggiore dell’Allegro non troppo ma con brio, esposto prima dall’intera famiglia degli archi col sostegno dei corni e poi dei due fagotti (b. 62 sgg.), viene riesposto più avanti (b. 78 sgg.) dal coro dei legni, mentre gli archi si limitano a segnare il tempo in pizzicato: *la strumentazione porta a un “di meno”*; ma a tale diminuzione corrisponde un’intensificazione musicale: *la musica porta a un “di più”*, cioè, di contro a un assottigliarsi del tessuto strumentale, si ispessisce la **tensione** (\*). Le variazioni della scrittura strumentale (passaggi fra strumenti, mutamenti di registro) richiedono un sapiente “correttivo” nello stacco di tempo (che, infatti, per Celibidache *si orienta sulla continuità*) e perciò la conoscenza dell’effetto che tali variazioni di scrittura possono provocare all’ascolto. Poiché sappiamo che per Celibidache il tempo ha un valore funzionale, in quanto non è altro che la condizione alla quale si può **ridurre** (\*), una maggiore o minore densità del fenomeno richiederà un adattamento del tempo tale, appunto, da favorire il senso di continuità (*lo stacco di tempo si orienta sulla continuità*). Si chiarisce così l’espressione, altrimenti ingiustificabile (perché sembra negare l’altra riportata poc’anzi: *dobbiamo cercare la continuità nella discontinuità*) secondo cui *la discontinuità è una conseguenza della continuità*. La discontinuità sarebbe quella dello stacco di tempo, modellato sulle esigenze poste dalla scrittura in ogni singolo punto. Il mutamento di registro, ad esempio, comporta variazioni nella percezione del tempo: il passaggio a un registro più grave, poniamo come quello che avviene con l’ingresso della tonalità minore in *Rosamunde* di Schubert, *può provocare il pericolo del “divenir più lento”*. Nel caso che prima si considerava (del tema di Brahms), il mutamento di densità della scrittura e l’ingresso della nuova famiglia strumentale potrebbero, con una rigida ed esteriore imposizione di un tempo metronomico, alterare il senso di continuità, essere comunque percepiti con un tempo diverso (perché diversa è la quantità di tempo necessaria per la

---

<sup>187</sup> Come esempi di “difetto” di continuità nella capacità di espansione, Celibidache indicava la modulazione conclusiva dell’ultimo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven: a suo dire, la persistenza del Do maggiore indebolirebbe la modulazione; e a questa flessione nella capacità tensiva della chiusa, supplirebbe l’accelerando. Analogamente, nel quarto movimento dell’*Eroica* Celibidache trovava poco efficace e riuscita la modulazione finale, in cui la tonalità di arrivo (La bemolle) è già fatta sentire in anticipo (cfr. sopra, paragrafo 2, a proposito della modulazione). Il commento di Celibidache era: *non posso andare a Berlino passando per Berlino*, e l’espressione riecheggiava molto la critica più volte espressa alle difettose modulazioni di Hector Berlioz.

nuova situazione fenomenica). Celibidache suggerisce:

*l'unico aiuto per la correzione sta nella "modificazione" del tempo (anche solo quello psicologico); l'impressione che il tempo non sia mutato si manterrà. Acceleriamo, così sorge l'impressione di un tempo uguale, nonostante la discontinuità provocata dalla strumentazione divenuta più esile.*<sup>188</sup>

Questa, al pari di simili affermazioni sullo stesso argomento, necessita di qualche considerazione a margine. Sebbene si parli qui di "correzione" [*Korrektur*] non sembra che venga esplicitato un giudizio qualitativo, relativo cioè ad un intrinseco difetto della scrittura. Né, d'altro canto, la ricerca della continuità mi sembra vada intesa come un disconoscimento delle peculiarità di una scrittura in cui, non fosse altro che per un normale criterio di *varietas*, è giocoforza imbattersi in tali "discontinuità" strumentali. Esse divengono, in qualche caso, particolare cifra stilistica: è proprio Celibidache a sottolineare che *in Brahms la continuità è costantemente interrotta (p. es. flauto, corno, tutti)*. Il termine "discontinuità" non va accolto in accezione negativa: la scrittura è di per sé discontinua, non solo nella strumentazione, ma in tutti i parametri. La "correzione" andrà intesa, ancora, in senso spaziale, quasi a dire che tutte le difformità vanno ricondotte all'interno di un *range* dove i collegamenti e i legami siano sempre per noi percepibili (in cui lo spirito si orienti su ogni "adesso" musicale): donde *il punto di aggancio* in questo spazio ideale, cioè il livello in cui il nuovo fenomeno non "sfori" rispetto a uno spazio musicalmente vivibile. Quando, ad esempio, una melodia viene eseguita prima da uno strumento, poi da un altro, *le domande relative a questo "passar di mano" sono: è stato troppo alto? è stato troppo grave? (in senso spaziale)*.

Le trasmissioni di un tema da uno strumento o gruppo strumentale ad un altro non pongono sempre i medesimi problemi di spazialità. Esistono strumenti omogenei (archi) ed altri eterogenei (i fiati in genere):

*gli archi sono più facili da integrare dei fiati, di conseguenza anche la spazialità è più facile. Nel caso di strumenti omogenei i rapporti spaziali sono più facili da accertare. Accade il contrario con gli strumenti eterogenei. Per esempio: se una melodia passa dal violoncello alla viola e poi al violino, la spazialità è più facile che non quando la stessa melodia passa dal corno al flauto all'oboe.*

---

<sup>188</sup> Nell'esecuzione di Milano con l'Orchestra della RAI, 20 marzo 1959, Celibidache prende all'inizio dell'Allegro un tempo pari a 92 per la semiminima; quando il tema passa ai legni il tempo è semiminima = 96. Nella esecuzione di Monaco, del 21 gennaio 1987, i tempi sono leggermente più dilatati e le fluttuazioni all'interno dei due passi più sensibili, ma la proporzione si mantiene anche qui, con ca. 88 per il tema agli archi e ca. 92 all'ingresso dei legni. È interessante notare che Furtwängler, nella registrazione della sinfonia con i Berliner Philharmoniker (ripresa dal vivo a Berlino, 10 febbraio 1952, cd DG), adotta tempi assai più mossi, ma nell'ambito di una scelta analoga: l'Allegro attacca a 108, che attraverso un costante accelerando salgono a 120 all'ingresso dei legni e addirittura a 138 alla terza entrata del tema (b. 94 sgg.)

Quindi l'accertamento di rapporti spaziali si impone già all'interno di una stessa famiglia strumentale; a maggior ragione andrà considerato nel passaggio di un tema fra famiglie strumentali diverse. *Tra archi e fiati è assai difficile incontrare la spazialità.* È ancora Brahms a fornire l'esempio calzante: nel terzo movimento della Prima Sinfonia il tema passa dal clarinetto agli archi.<sup>189</sup> L'intensificazione della massa strumentale è in concordanza con l'aumento di tensione musicale, ma *gli archi invece di portare a 'più', ciò che è anche musicalmente legittimo, portano a 'troppo di più', poiché suonano troppo pieni rispetto al clarinetto. Anche il 'molti contro uno' ha un ruolo.* Anche qui, l'uso del termine *troppo*,<sup>190</sup> va forse temperato in un'accezione neutra: non si sta parlando di una scrittura fallace o incontrollata, ma di un'escursione nell'impatto degli eventi sonori sulla nostra coscienza che, secondo la concezione di Celibidache, va gestita spazialmente, ricondotta a un medium di continuità, pena una successione di fenomeni irrelati. Il problema della spazialità si riscontra, dunque, sia in condizioni di eterogeneità che di omogeneità e ogni singolo caso va valutato per sé, perché le caratteristiche sono sempre differenti. È uno dei tantissimi argomenti rispetto ai quali diviene più comprensibile l'impossibilità, da Celibidache sempre sostenuta, di scrivere in modo sistematico di una fenomenologia della musica: non solo perché ogni situazione è unica, ma soprattutto perché le funzioni e le soluzioni che una descrizione verbale abborda a forza di metafore (punto di aggancio....dove....quanto....troppo di più etc.), esperite nel vissuto sono immediatamente chiare e perciò riproponibili: donde l'esclusione del ruolo della memoria nell'atto esecutivo.

Altro esempio di correttivo spaziale è quello da utilizzare nel primo movimento della Sesta Sinfonia di Čaikovskij: nel punto culminante, il terzo ingresso dei tromboni risulta *di troppo* poiché in questo punto c'è una risoluzione, dunque una distensione. Se gli archi continuassero a suonare sempre allo stesso modo, il peso eccessivo dei tromboni risulterebbe evidente: *per salvare la situazione, gli archi debbono cambiare molto l'arco, altrimenti suonano troppo deboli rispetto ai tromboni.*

La spazialità chiama in causa anche la strutturazione o **struttura** (\*) dei gruppi di strumenti, vale a dire quell'organizzazione gerarchica dei rapporti e delle volumetrie tali da orientare in senso teleologico gli eventi. Nel caso dell'incontro fra strumenti diversi, è necessario occuparsi della struttura. Strutturare due gruppi strumentali diversi (per esempio legni e ottoni), vuol dire anzitutto organizzare ciascun gruppo al suo interno, bilanciando le voci in modo che nessuna sopravanzi quella del canto. Va poi cercata la continuità fra le due masse strumentali, affidandola alla *voce portante* che non andrà assimilata a quella più alta, alla quale viene spontaneo affidarsi come voce guida. Celibidache punta l'attenzione sul passaggio di testimone fra un gruppo e l'altro: *la continuità della voce portante garantisce la corretta spazialità.*

189 Celibidache si riferisce senz'altro ai due passi a b. 1 sgg. e 19 sgg e, nella ripresa, a quelli corrispondenti a b. 115 sgg. e 144 sgg. rispettivamente.

190 *Troppo* è inteso come "al di fuori di una continuità spaziale": anche la tromba sola seguita da tutti gli ottoni, all'inizio dei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij, pone il problema che attacca troppo "alto".

*Essa non deve assolutamente essere al discanto. La strutturazione in funzione della linea superiore vale dunque all'interno del gruppo, ma non quando un gruppo muove verso l'altro. Se il fraseggio (\*) riguarda principalmente i rapporti di tensione della linea di canto, la continuità riguarda la voce portante, i collegamenti interni della trama strumentale, la densità della struttura che non può identificarsi con la sola profilatura superiore; in tal senso ci sembra vada intesa la dichiarazione secondo cui si può fraseggiare in modo corretto e tuttavia produrre una falsa continuità.*

Nella seconda *Promenade* dei *Quadri* di Musorgskij, ad esempio, la voce portante nel passaggio dal corno ai legni è quella del fagotto.

Se strutturare significa bilanciare le voci, e struttura sta per *disciplina tra i diversi gruppi sonori*, allora entrambi i termini sono strettamente collegati alla spazialità: *strutturare significa intendere in senso spaziale*. Ai fini di una corretta spazializzazione del suono, si deve, per Celibidache, tener conto anche di fattori apparentemente più esterni, come quello della disposizione degli strumenti in orchestra: *come gli strumentisti seggano è dunque anch'esso un fattore che può avere un ruolo in rapporto alla continuità e alla struttura*. Qui Celibidache fornisce un esempio da *Ma mère l'oye* di Ravel: nel secondo brano sarebbe opportuno avere i secondi violini davanti ai primi (ed entrambi davanti all'oboe), perché questi sono i rapporti spaziali corretti fra le tre parti, laddove, invece, per la consueta disposizione in orchestra i primi violini risultano davanti ai secondi. La posizione consueta favorisce, invece, poco più avanti, l'ingresso del corno inglese cui è affidato il tema, che può instaurare relazioni corrette con viole e violoncelli (*ciascuno può porsi sotto l'altro*). Nell'esposizione di Celibidache questo discorso è accompagnato da una rappresentazione grafica che vede incolonnati, sovrapposti verticalmente, gli strumenti: bisognerà forse intendere questa verticalizzazione in senso metaforico (e così anche la conseguente espressione *porsi sotto*): Celibidache sta traducendo sul piano visivo i rapporti di forza e gli equilibri che vede nella partitura; lo fa anche quando dice che c'è un'interferenza tra *struttura verticale e continuità*.

Più volte Celibidache ha affermato che il lavoro sul materiale guidato dai principi della conoscenza, in senso fenomenologico, non ha a che vedere con il sorgere della musica; la necessità di alcuni rapporti e relazioni può darsi in maniera spontanea, allora nessun correttivo sarà necessario: *Non vi sono problemi di spazialità, se tutto è come dev'essere; solo se non è (come dovrebbe) allora bisogna vedere se è troppo "alto" o troppo "basso"*.

A rigore, ci si deve porre problemi di continuità anche nel ritmo (del come si passa da un tempo ad un altro), quindi di concatenazioni, di fattori che possano, dall'interno, collegare questi passaggi: *se per esempio un nuovo tempo non nasce da un accelerando noi sentiamo il nuovo tempo "troppo rapido" (troppo rapido = troppo alto)*. Invero, anche se Celibidache ammette che esista una spazialità nel ritmo, è pronto a specificare: *attenzione! Questo fenomeno ha a che fare con la divisione del tempo più che con lo spazio*.

Per questo motivo, la spazialità è, sì, in rapporto con il fraseggio (\*), ma solo in maniera indiretta. Mentre la spazialità ha a che vedere con l'intensità (\*), il fraseggio, invece, si riferisce alla tensione (\*).

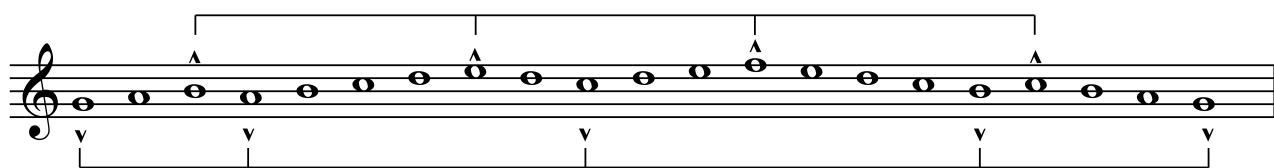


## 7. Fraseggio

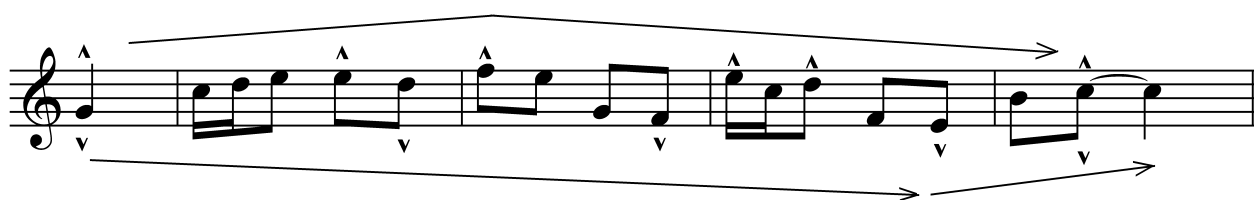
*Quando si fa musica*, ha più volte dichiarato Celibidache ai suoi allievi, riconoscere *le tendenze del fraseggio* è l'operazione prioritaria. Fraseggiamo quando eseguiamo una frase conformemente all'andamento della tensione che la caratterizza, cioè quando ci siamo appropriati di una frase mediante articolazione. Fraseggiare in modo sbagliato significa per Celibidache *non far valere i rapporti di tensione*.

La corrispondenza del nostro vissuto con la tensione intervallare di una melodia chiama in causa quelle leggi “naturalì” che governano tali rapporti intervallari: *mediante il fraseggio l'uomo deve introdurre i rapporti cosmici*. A questa affermazione ci sembra collegata l'altra con cui più volte Celibidache ha dato una definizione di fraseggio: *il fraseggio è la spazialità conforme alle leggi*, dove, appunto, per leggi intendiamo quelle cosmiche, e per spazialità la distribuzione del “quanto” e del dove relativamente all'intensità dei suoni. La “conformità” alle leggi si realizza quando *ogni intervallo è riferito all'altro*. Proprio come nell'articolazione ritmica, in cui unità più piccole si raggruppano in segmenti sempre maggiori, così anche nella successione melodica le articolazioni dei più piccoli movimenti intervallari possono essere racchiusi in un più ampio intervallo che li contenga come sue inflessioni interne: ogni melodia, cioè, è caratterizzata da un “intervallo composto per esteso” [*auskomponiert*], che va individuato, assieme ai suoi “punti di inflessione”: *tutto deve adattarsi in questo intervallo. Tutto dev'essere al posto giusto all'interno dell'intervallo. Fraseggiare correttamente non è altro che corrispondere all'intervallo composto per esteso* [*auskomponiert*].

Nella determinazione del fraseggio avrà un peso la direzione melodica, per stabilire la quale assumono importanza strategica le cosiddette note-apice (*Spitztöne*), cioè quelle note che precedono un cambio di direzione, divenendo perciò significativi *punti di svolta*, ovvero le più dirette strutturazioni di una melodia. In questo punto dell'argomentazione di Celibidache si riconosce un influsso diretto di Ernst Kurth. La successione viene a disegnare idealmente due linee: una superiore, data dalla successione di note precedenti a un moto discendente, l'altra inferiore, formata dalle note precedenti un moto ascendente:



Nel corale bachiano *Wachet auf* la costruzione melodica è incardinata sulle linee opposte delle note-apice, che qui non decorrono in parallelo.



La linea superiore è solitamente più importante (posta al discanto, ha maggior peso nella percezione del fenomeno), ma la priorità va alla linea dove c'è maggiore attività.

## 8. Flächigkeit/Eckigkeit

Corollario della continuità è una qualità che Celibidache indica come *Flächigkeit*. La scelta lessicale pone, in questo caso, un problema di traduzione, o quanto meno la necessità di chiarimenti. ‘Piattezza’ sembrerebbe a tutta prima essere l'unico termine possibile, ma non mi sentirei di adottarlo, stando che in esso è implicito un giudizio di valore, in accezione negativa, che non ha alcuna attinenza con la qualità espressa da Celibidache. Anche in questa circostanza, vale la portata metaforica del linguaggio: *Fläche* è la superficie spianata, liscia; *flächig* è ‘piatto’ nel senso che non presenta asperità, elementi non integrati, che procede senza sbalzi e bruschi cambiamenti. ‘Spianatezza’ potrebbe rendere il termine con più giustizia; nel seguito lo lasceremo comunque perlopiù in tedesco.

*Flächigkeit* è qualità immanente alla scrittura, ma è anche acquisizione attingibile mediante l'attività della nostra coscienza, ossia mediante il nostro ascolto. La riconosciamo come qualità immanente ai fenomeni musicali, in relazione a tutti i parametri. *Flächig* può essere il ritmo che *rimane simile a sé, non si modifica né in fretta né in modo inatteso*; l'armonia, quando non si allontana dal centro tonale, ma vi torna di continuo; la melodia che procede per intervalli stabili (*flächig* è l'intervallo di seconda), nel dominio di un unico centro tonale; la tensione che *cresce lentamente, in modo uniforme e continuo; senza sorprese; senza salti*, così come l'intensità; una modulazione che non procede per salti, che sfrutta elementi di identità (quindi quella enarmonica, sebbene sia *teoricamente più a salti di quella diatonica*). Quanto all'altezza, fra i suoni acuti è più facile che si creino lacune, a causa della rapidità delle vibrazioni e dunque della successione degli armonici; fra i suoni gravi (i cui armonici cadono in un ambito percettivo più vasto per noi, sono più udibili) la *Flächigkeit* è maggiore (difatti è anche maggiore la possibilità del legato), essa è inoltre favorita da procedimenti come la progressione e l'uso del pedale armonico, che agisce da fattore unificante. Tutto quello che si muove sulla base di elementi di affinità è *flächig*, anche quando subentrano nel decorso del brano elementi di novità, ovvero nuovi sistemi di riferimento, se sono in rapporto armonico rispetto al sistema di riferimento precedente non ostacolano la qualità della

*Flächigkeit*. Si può quindi indicare nella continuità l'essenza della *Flächigkeit*. Esempi di composizioni che sono in tal senso caratterizzate, vengono indicati da Celibidache nell'*Andante con moto* della Quinta Sinfonia di Beethoven; nel Largo [*recte* Adagio] dell'Ottava di Bruckner; nella Nona Sinfonia di Schubert e nella *Gazza ladra* di Rossini, che viene indicato anche come *massimo scopritore della portata* della *Flächigkeit*.

Laddove vi sono cambiamenti repentini, si genera la qualità opposta della *Eckigkeit*, la 'angolosità', la cui essenza sta nella discontinuità dei fenomeni; sarebbe questa una cifra stilistica di Stravinskij, che *non ha mai scritto a superfici, ma con sempre nuove invenzioni*. L'elemento 'angoloso', portatore di novità e di opposizione e quindi di tensione, è necessario, come sappiamo, a espandere nel tempo il fenomeno, a farlo durare. Ma se la novità si protrae mediante ripetizione anche la discontinuità, a livello superiore, diventa spianatezza: *la ripetizione di una configurazione tematica contribuisce alla Flächigkeit*. In tal senso, la *Flächigkeit* è anche il portato della capacità di esperire correlazioni sempre più ampie, di abbracciare, appunto, superfici distese e vaste senza fermarsi a quell'attività di *ascolto puntillistico*, negativa perché d'ostacolo al manifestarsi della musica. Ne sono un esempio, per Celibidache, la risposta dei fiati nella *Danza ungherese* in Sol minore di Brahms, o l'alternanza forte/piano nel quarto movimento della Seconda Sinfonia di Beethoven, così pure l'*Allegro barbaro* di Bartók che, a forza di ripetizione dei motivi, diviene anch'esso *flächig*.

## 9. Struttura

Ognuno dei concetti fin qui esposti si collega a quello di struttura, che anzi ne è il presupposto, ma che giunge in fondo quasi a costituire un ideale sguardo complessivo sul fenomeno sonoro, dal più semplice (il singolo suono) a quello più elaborato, fatto di relazioni ben più complesse, che si manifesta in un intero brano. Struttura è uno di quei concetti di cui Celibidache ha dato, in diverse occasioni, una definizione univoca, che è quella di *articolazione indirizzata*. Ciò vuol dire che l'articolazione ne è il presupposto fondamentale: non esiste struttura orientata che non sia articolata, mentre, al contrario, una massa articolata può anche essere non strutturata, come, ad esempio, accade nel caso del rumore.<sup>191</sup> *La presenza di una strutturazione di parametri musicali determinati significa in musica che è riconoscibile un indirizzo, uno scopo cui mira lo sviluppo musicale. Non c'è nessuna forma in musica che non sia strutturata.*

Strutturata, basata su precisi rapporti armonici e rispondente a leggi universali, è, come si è visto, la serie degli armonici, cioè strutturato è già il cammino del singolo suono, che nel suo scomparire indica i punti verso cui si apre la sua estroversione, toccando massima opposizione e stabilità insieme, nella

<sup>191</sup> Qui, come in altre circostanze, Celibidache faceva ricorso ad un esempio grafico consistente nel rappresentare una sorta di contenitore con oggetti sferici di varie dimensioni e mescolati alla rinfusa, che, dopo un opportuno scuotimento, presenta una stratificazione ordinata di volumi, con la disposizione di grandezze digradanti dal basso verso l'alto. Al di là del ruolo di sussidio didattico, questo ricorso all'esemplificazione grafico-geometrica ci sembra indicativo di un certo tipo di visualizzazione interiore del fenomeno, concepito anche attraverso la metafora spaziale e un forte senso di organizzazione e strutturazione architettonica.

quinta, cioè nel rapporto 3:2, e proseguendo nel suo ritorno alla posizione di quiete ancora secondo rapporti armonici. L'archetipo della struttura nelle serie degli armonici porta alla conseguenza che non v'è struttura o possibilità di strutturare il materiale se non nella presenza della quinta o dell'ottava, cioè in presenza di quelle possibili relazioni armoniche. Ne consegue che, rispetto ai parametri del suono, risultano strutturabili quelli in cui la proporzione numerica è costituiva, quelli in cui la quinta è presente. Dei parametri del suono, due sono strutturabili, cioè l'altezza e la durata, e due non sono strutturabili, ossia il timbro e l'intensità. Questo per quanto riguarda la realtà fisica o "materica" della struttura, cioè la sua presenza oggettiva nel materiale sonoro. Ma l'essere struttura indirizzata, orientata, è anche caratteristica della musica che, come più volte affermato, sta ben oltre il dato materiale che la veicola nel mondo fisico. Strutturati saranno allora tutti gli aspetti che concorrono al decorso di un brano, mediante la relazione degli aspetti non strutturabili con quelli strutturabili. Ecco perché, sebbene venga riconosciuta una differenza fra parametri strutturabili e non, leggiamo pure che ogni elemento della musica mostra una strutturazione:

*strutturazione della tensione, che è la forma suprema di strutturazione; strutturazione dello sviluppo armonico (ossia del percorso che, partito da una tonalità madre, se ne allontana verso una meta determinata e vi fa ritorno); strutturazione dell'intensità: da molto a poco e viceversa. (Per lo più decorre in parallelo con la tensione: poca tensione con poca intensità; molta tensione con molta intensità. Come accade, ad esempio nel primo movimento della Sesta Sinfonia di Ciaikovskij).*

La presenza di un centro tonale, assieme al parametro ritmico, permette di strutturare una melodia e permette anche di stabilire una priorità in una massa timbrica differenziata, come la sovrapposizione di più strumenti in una determinata funzione armonica. Il timbro, di per sé non è strutturabile; ma tale sovrapposizione è strutturabile in relazione alla priorità che emerge:

*dodici strumenti che eseguono una funzione armonica determinata, ad es. nel forte, sono per loro natura non strutturati (forte nel corno è molto più sonoro che il f nei fl). Mediante l'armonizzazione [Abstimmen] dei singoli strumenti posso però ottenere una funzione strutturata. In una funzione verticale il discanto ha naturalmente la priorità: è la voce più attiva per numero di vibrazioni al secondo e viene percepita dall'orecchio nel modo più facile (oltretutto l'orecchio ascolta di preferenza il registro superiore).<sup>192</sup>*

Anche nel lavoro sulla spazialità è stata chiamata in causa la strutturazione dei gruppi orchestrali. Strutturare vuol dire, quindi, lasciare emergere le priorità e creare le condizioni perché possa realizzarsi la riduzione.

## 10. Espansione, punto culminante, forma

<sup>192</sup> Anche qui Celibidache esemplifica graficamente con una sovrapposizione verticale di sfere di diversa dimensione che, dopo l'armonizzazione, risultano della stessa dimensione. Cfr. nel capitolo successivo la discussione delle prove della Nona Sinfonia di Bruckner.

L'orientamento della struttura, il suo essere direzionata, riguarda l'intera costituzione di un brano musicale. Sappiamo che, sebbene già nella ripetizione di due suoni uguali si manifesti una primordiale struttura, essi non sviluppano una capacità di opposizione sufficiente a reggere una lunga permanenza nel tempo: «Il diritto presente nell'esperienza vissuta, di sussistere ulteriormente nella dimensione spazio-temporale – il diritto alla durata – è immediatamente dipendente dalle opposizioni».<sup>193</sup> È proprio il processo di opposizioni a caratterizzare un'espansione, definita da Celibidache come

questo procedere oltre, spaziale e temporale. L'essenza di ogni espansione spazio-temporale è l'unione organica, impermeabile, fatta così-e-non-altrimenti, di tutte le articolazioni che prendono parte a questo processo [*Werdegang*]. La reciproca penetrazione di tutte le componenti attive,[...] la relazione reversibile tra l'intero esperito e le sue parti, sono tutti segni inequivocabili di questa penetrazione reciproca.<sup>194</sup>

L'espansione non può protrarsi all'infinito (*solo il mondo fisico espande all'infinito*); essa tende a un punto ben preciso, lo *Höhepunkt* o punto culminante che è il *punto di massimo contrasto con l'inizio*, quello oltre il quale la tensione e quindi l'espansione non possono andare:

Questo punto di svolta, in cui la direzione estroversa dell'espansione si rovescia in quella introversa, è il più cardinale dei punti angolari, intorno al quale si articola in modo funzionale ogni forma dell'architettura musicale. A causa del suo significato unico e irripetibile esso si situa rigorosamente al di fuori di ogni teoria delle forme.<sup>195</sup>

È questo l'approdo conclusivo di una visione intimamente organicistica: la concezione dell'intero brano come costituito di due sole fasi. L'una – *fase di espansione* o *fase estroversa* – costituita dal cammino che dall'inizio conduce al punto culminante (di massima contraddizione), in cui la tensione è perciò crescente; l'altra – *fase di compressione* o distensione o *fase introversa* – costituita dal percorso che dal punto culminante conduce alla conclusione, in cui la tensione viene decostruita. L'intero brano non è che un'unica articolazione, un solo impatto (espansione), seguito da una risoluzione (compressione). L'insistenza di Celibidache sulla compenetrazione reciproca di tutte le fasi di articolazione e di ogni parte col tutto e viceversa, conduce al disconoscimento di ogni teoria delle forme, poiché, nella definizione di forma in senso trattatistico, quell'integrazione organica delle parti e la percezione della complementarietà e di una loro relazione reciproca vanno perse del tutto. E non potrebbe essere altrimenti: nella descrizione della forma, o nella tipizzazione della forma, concepita com'è nella successione degli elementi, manca del tutto il senso di un processo in divenire caratterizzato dalla strutturazione delle forze oppostive messe in campo che si espandono fino allo *Höhepunkt* e da quel punto si comprimono. Ogni forma musicale è invece un unicum (*esistono solo forme sbagliate*, diceva spesso

---

193 MP, p. 45.

194 MP, p. 44.

195 MP, pp. 45-46.

Celibidache) la cui essenza sta nella coincidenza di inizio e fine. La fase di compressione, difatti, è vista come una conseguenza logica di quanto sin lì si è manifestato, né potrebbe essere diverso date le premesse contenute nell'inizio. Riemerge qui il tema della simultaneità dell'atto musicale che lo accomuna all'atto di pensiero:

L'atto di pensiero e l'atto musicale si manifestano, si materializzano entrambi nel continuum spazio-temporale. Secondo la loro essenza, tuttavia, essi sono extratemporali, simultanei.

Se voi dite: «Non ho potuto telefonarti ieri sera perché mia madre è arrivata troppo tardi»; «Non ho potuto ...», se iniziate, sapevate dove volevate arrivare; conoscevate la fine, il fatto che vostra madre è arrivata. La fine era contenuta nell'inizio; così è l'atto di pensiero. Dunque, la fine è simultaneamente presente [...] nell'inizio. Le cose stanno così anche nel caso dell'atto musicale. La fine è contenuta nell'inizio; e non potenzialmente, ma *effettivamente*.<sup>196</sup>

La progressiva attenuazione dei contrasti dopo il punto culminante è riferita sempre al punto di partenza: ecco perché si parla di *orientamento in senso inverso*, cioè la fase di compressione o di risoluzione è vissuta retroattivamente, in relazione all'inizio. Quest'unica grande articolazione in cui è compresa l'intera composizione, si suddivide all'interno in articolazioni minori, che anzi ne strutturano il decorso: *solo in virtù del fatto che la massa sonora si articola, può crescere e tornare indietro*. Noi dunque possiamo appropriarcene con una progressiva acquisizione, dove per “progressivo” non si intende tanto un decorso temporale, quanto una capacità sempre più vasta di correlare. È la dialettica fra manifestazione nel tempo e l'*hic et nunc* in cui, secondo Celibidache, risiederebbe il senso della musica. La suddivisione in articolazioni più piccole ci consente di trovare delle lunghezze vicinissime a noi; questi segmenti si saldano poi in una rinnovata unità, perché sempre la nostra natura ci induce a cercare l'“Uno”. *Attraverso la suddivisione sperimentiamo la lunghezza*; “progettando” polso, metro, periodi troviamo relazioni sempre più grandi che riuniamo in figure sempre più ampie, fino a raggiungere quella che racchiude l'intero brano. *In un'opera musicale l'espansione è un impatto e la compressione è una risoluzione, dove ambedue le fasi sono costruite con articolazioni minori* (ancora, per la legge di Planck relativa alla suddivisione della massa). La simultaneità esperita con la riduzione è possibile in virtù di quella relazione recursiva di ogni fenomeno con il precedente, il duplice orientamento della freccia temporale per cui, in ogni istante presente, il fenomeno è collegato discorsivamente a quanto seguirà e recursivamente a quanto lo ha preceduto. Il presupposto per l'espansione risiede, per Celibidache, in:

(a) *strutturazione del materiale*

(b) *capacità strutturata di ricezione*.

L'intero processo in divenire si può racchiudere in un sistema di coordinate di intensità e tensione,

*nell'ambito dei seguenti quattro estremi:*

- 1) *molta tensione/poca intensità*
- 2) *molta tensione/molta intensità*
- 3) *poca tensione/poca intensità*
- 4) *poca tensione/molta intensità*

*La massima efficacia viene raggiunta quando intensità e tensione sono in contrasto (il compositore va contro la tendenza naturale e genera così la tensione).*

Nella fase di espansione vi è dunque una strutturazione dei parametri che accumula tensione fino al climax; ogni parametro concorre a tale strutturazione. Sottrarsi alla quadratura ritmica, ad esempio, è un mezzo per accumulare tensione (Celibidache esemplifica: *Un' articolazione di ventitré battute ha più tensione di una di ventiquattro battute*). Di certo, la contrazione dei periodi è sintomo di un accrescersi della tensione che caratterizza le battute precedenti il punto culminante (*Prima del punto culminante: le articolazioni diventano sempre più piccole e tese. Possono anche presentarsi periodi di una battuta – qualche volta addirittura anche più piccole*). Si pensi al modo in cui Beethoven costruisce il climax che conduce alla ripresa nel primo tempo della Quinta Sinfonia;<sup>197</sup> o anche alla frammentazione periodica che Wagner inserisce nel preludio del Tristano di Wagner, prima di toccare lo *Höhepunkt*.

Nella fase di compressione, la distensione si riflette sulle articolazioni che diventano nuovamente più ampie.

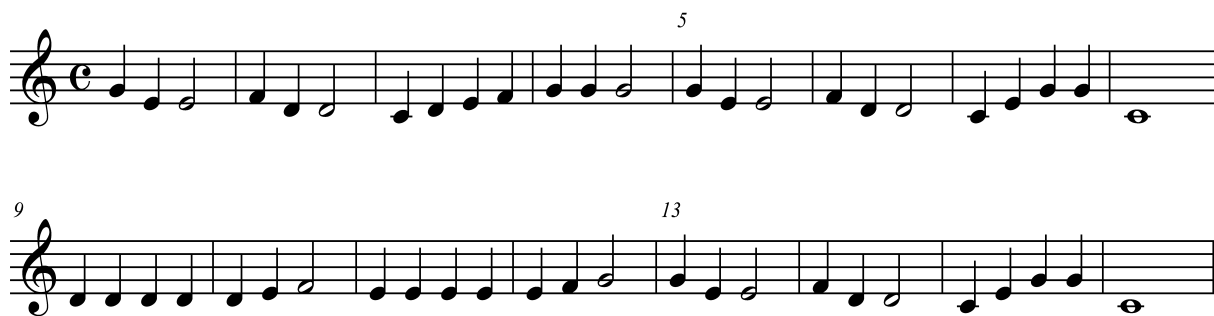
L'intero brano può essere racchiuso in una delle tre possibili articolazioni (breve, triangolo, croce); non c'è forma, per Celibidache, che non si riconduca ad una di queste tre modalità. *L'intero pezzo è per noi una delle tre articolazioni. Altro non c'è. Ogni pezzo conosce un divenire che conduce a un punto culminante. Il cammino che dall'inizio conduce al punto culminante è una articolazione. Essa si suddivide.*

Alla determinazione del punto culminante concorrono tutti i parametri dell'espansione e non è detto si collochi nel punto più forte del brano (sappiamo infatti che intensità e tensione non sono strettamente correlate). In qualche caso lo *Höhepunkt* coincide addirittura con il punto più debole per quanto riguarda l'intensità, come nel secondo movimento della Quarta Sinfonia di Beethoven. Si può quindi meglio specificare che tale "punto cruciale" non è semplicemente quello dove si materializza l'opposizione più grande, ma *l'effetto massimo del contrasto, pertanto può essere anche flächig*.

Il punto culminante non è sempre legato al parametro armonico: nelle forme molte semplici, di materiale armonico povero, sarà dettato dall'espansione melodica. Celibidache amava esemplificare con la canzoncina popolare *Hänschen klein* (e l'esempio è sovente ripreso dai suoi allievi):

---

<sup>197</sup> Questo esempio, come già si è accennato nell'introduzione, è stato spesso utilizzato da Celibidache: oltre che in MP, p. 32, lo propose anche agli strumentisti dell'orchestra di Stoccarda, durante le prove di *Morte e Trasfigurazione* di Richard Strauss, nel novembre del 1972; la prova è riprodotta nel terzo volume della *Celibidache Edition* della Deutsche Grammophon, CD 453 193-2.



Limitandoci alle prime quattro battute, l'articolazione potrebbe essere quella di una croce; ma passando a raggruppamenti maggiori, il ritorno della medesima cellula ritmica (b. 5), che dunque rappresenta l' "uno", induce ad articolare l'intero primo periodo in due brevi (impulso sulle prime due battute, risoluzione sulle altre due; e così similmente per le altre quattro battute). Anche le quattro battute successive si articolano secondo una breve, ma è in questo punto che la tensione risulta crescente (compare un elemento nuovo, la progressione melodica sale di grado), fino a raggiungere la massima espansione con la ricomparsa della tonalità iniziale: sull'inizio della b. 13 si colloca il punto culminante.

Passando a brani di ben altra complessità, non solo armonica, può darsi comunque il caso che il punto culminante non coincida con quello più lontano dalla tonalità d'impianto, bensì, proprio come nell'esempio della canzoncina popolare, si trovi sulla ricomparsa della tonalità di partenza: accade così nell'ultimo tempo della Sonata op. 31 n. 2 di Beethoven. Anche nella fuga, la contrapposizione di tonalità dal circolo delle dominanti superiori e inferiori, procede secondo un movimento che incontra resistenza *solo con il ritorno della tonalità principale si materializza l'opposizione e sorge la massima tensione*, quindi il punto culminante.

Nel discutere dell'importanza delle opposizioni come generatrici dell'assetto formale, Celibidache ha argomentato più volte la necessità di sopprimere il ritornello dell'esposizione di una forma-sonata, ritenendo che il grado di tensione generato dai contrasti presenti nell'esposizione fosse già così alto da non poter essere ulteriormente elaborato: nessuna ripetizione potrebbe aggiungere ulteriore intensificazione. Né la presenza della ripresa potrebbe legittimarne l'uso, stando che la ripresa non ha alcun carattere ripetitivo. Dopo la battaglia dell'esposizione, gli elementi che lì divergevano ed erano in contrasto, qui convergono riappacificati. Perciò, ritenendola piuttosto una convenzione derivata dalle forme di danza (*Infatti il compositore non l'ha scritta due volte, ma ha indicato i punti di ripetizione*), Celibidache non ha mai eseguito la ripetizione dell'esposizione.

La coda non è che *la celebrazione del vincitore dopo la battaglia*, caratterizzata semmai da grande intensità e poca tensione, poiché non aggiunge nuove opposizioni. In Bruckner il punto culminante può trovarsi nella coda, data l'estensione della massa e la lunga gittata della tensione sostenuta dalla "triangolazione" dei temi (come, ad esempio, nel quarto movimento dell'Ottava, che è anche il punto culminante



dell'intera sinfonia).

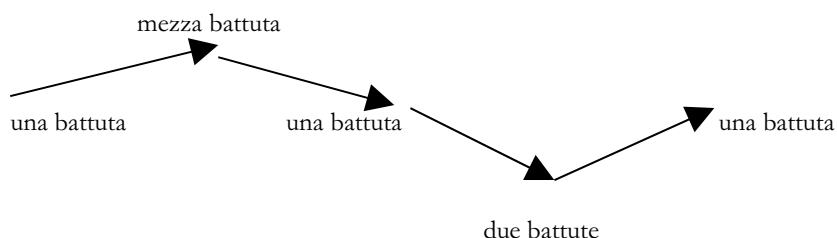
Nelle forme di danza, nei movimenti di suite, così come nella sonata monotematica (di tipo scarlattiano), costruite in due parti, ognuna delle quali viene ripetuta, la tensione è costruita, appunto, con il contrasto fra le due parti; ne risulta l'impossibilità che un punto massimo di opposizione si manifesti nella prima parte.

Ognuno degli elementi prima considerati (parametri del suono, *Flächigkeit*, linea delle note-apice etc.) può diventare elemento generatore della forma. Il contrasto *Flächig/Eckig* è utilizzato, ad esempio, per l'opposizione fra i temi del primo tempo della Quinta di Beethoven. Se, invece, consideriamo l'Adagio della Nona di Schubert, dove entrambi i temi sono caratterizzati da *Flächigkeit*, troveremo un punto culminante *assai angolare e improvviso (non può essere anche di nuovo spianato)*

Ben più complesse le dinamiche rese possibili dalla *qualità del movimento*, che, in virtù dei contrasti e della conseguente tensione che può generare, è considerata anch'essa *elemento generatore di forma*. Ciò vale non solo per un livello più esterno, cioè il contrasto fra diversi tipi di andamento (per esempio, Adagio vs. Rapido), ma anche e soprattutto per le *singole qualità del movimento*, pur all'interno di uno stesso andamento. Celibidache indica che *quanto più piccolo è il contrasto, tanto più piccola la forma*, esemplificando con le forme di rondò di Haydn e Mozart, in cui si presentano minimi contrasti di assetto ritmico, con la conseguenza che tali forme sono brevi.

Per Celibidache, a creare differenziazioni all'interno di un movimento sono l'intensità della distribuzione di valori ritmici, ovvero la qualità del movimento stesso e l'andamento del polso (che, come abbiamo visto, è l'unità caratteristica del movimento). Riporto per intero un passo dalle lezioni di Magonza, 1978, sul ruolo strutturante del polso, nella Sinfonia KV. 425 di Mozart:

*il polso può essere utilizzato come elemento plasmatore della forma. Nella strutturazione del decorso esso può contribuire in forma diretta o indiretta alla qualità del movimento. Per esempio, nella Sinfonia Linz, primo movimento, il polso è costantemente mutevole. Questo il suo decorso:*



Di grande interesse anche le osservazioni sulle diverse tipologie di rapporto fra qualità del movimento e polso. Celibidache distingue le relazioni dirette (*polso rapido/movimento rapido; polso lento/movimento lento*) da quelle inverse (*polso lento/movimento più rapido; polso rapido/movimento più lento*). Le distinzioni si ramificano in una ulteriore suddivisione. All'interno della relazione diretta fra qualità del

movimento e polso, il rapporto può essere:

- proporzionale (*la qualità del movimento viene interamente associata al movimento del battere del tempo, ossia il polso*);
- doppiamente proporzionale, secondo il duplice caso di:
  - a) *movimento rapido, polso molto più rapido, come accade nel Dies irae del Requiem di Mozart (mediante il polso molto più rapido l'ira viene meglio espressa)*;
  - b) *movimento lento, polso molto più lento, come in Romeo e Giulietta di Ciaikovskij, dove, con un movimento più lento, c'è un polso più lento (lento il doppio), che chiarifica il carattere di legato, come accade anche in Bruckner e accresce la Flächigkeit.*

Anche all'interno della relazione inversa, la divaricazione fra qualità del movimento e polso potrà essere:

- proporzionale (*in un movimento più lento si ha un polso più rapido e viceversa*).
- doppiamente proporzionale, secondo il duplice caso di :
  - a) *movimento rapido, polso molto più lento*;
  - b) *movimento lento, polso molto più rapido.*

Tutte le osservazioni fin qui espresse non mancano di accompagnarsi, com'è naturale in questa prospettiva che non può prescindere dal rapporto con la coscienza umana, alla considerazione di come vengano effettivamente percepiti i contrasti e le opposizioni utilizzate per propellere l'intero decorso musicale. Si conferma, cioè, un sostanziale disinteresse per l'aspetto fisico e oggettivamente misurabile del fenomeno, poiché è in relazione alla nostra condizione e capacità percettiva che si determina effettivamente la portata del contrasto: un movimento rapido, specifica Celibidache, può essere percepito come più rapido di quanto sia effettivamente, o di quanto sia in diverse condizioni, quando è messo in contrasto con un movimento lento precedente (*"rapido" in rapporto a "lento" appare più rapido*). In forza dell'opposizione le qualità "oggettive" del fenomeno si modificano, acquistano maggior portata; in più, è la stessa percezione del contrasto a subire variazione a seconda della sua collocazione nel processo complessivo della forma: *Nell'espansione i contrasti sono maggiori. Nella fase di compressione i contrasti sono più piccoli, 'rapido' in rapporto a 'lento' appare più lento. Cioè: il 'rapido' dell'espansione appare più rapido del 'rapido' nella compressione.*

Queste osservazioni valgono per i contrasti relativi a tutti i parametri.

A seconda del posizionamento del punto culminante, una forma sonata potrà essere racchiusa nella figura "alla breve", quando il punto culminante cade immediatamente prima della ripresa (cosicché l'intera ripresa funge da risoluzione). Quando, similmente, il punto culminante cade immediatamente

prima della ripresa e a questa segue una coda, allora le risoluzioni che seguono all'impatto (da inizio a *Höhepunkt*) sono due, quindi la figura corrispondente a quest'assetto della forma sarà quella di triangolo. Quando il punto culminante viene a cadere nel mezzo dello sviluppo, la restante parte dello sviluppo costituirà una risoluzione e la ripresa sarà la seconda risoluzione: la figura è quella del triangolo. Se, invece, c'è anche la coda, allora si avrà un impatto e tre risoluzioni, cioè la figura di croce.

Nella fisiologia del brano, Celibidache distingue anche un *punto profondo*, che è quello di *distensione dopo la massima tensione*, e perciò non arriva mai prima del punto culminante. Nel punto profondo possono esserci residui di tensione protratti ulteriormente, ma *nessuna inclinazione a espandersi in qualsivoglia direzione*.

I tre punti di inizio, espansione massima e fine costituiscono, per così dire, la sintesi dell'intera topografia del brano, le sole cose su cui Celibidache diceva di concentrare l'attenzione prima di dare l'attacco all'orchestra. In un'unica visione ne vedeva l'intero, inizio e fine coincidenti in un solo punto, a chiusura del cerchio, come quando, nell'atto di pensiero, inizio e intenzione finale sono simultaneamente presenti, a prescindere dalla forma che l'espressione del pensiero assumerà nel suo svolgersi nel tempo. Vivere la simultaneità, o «da fine nell'inizio» (per ripetere l'espressione tanto amata da Celibidache e di cui si è già discusso a proposito dei rapporti col pensiero orientale) – che è l'essenza di una forma musicale – è l'ambizione somma, la saldatura fra cammino fenomenologico e adempimento zen.

### III. IL DIRETTORE

#### 1. Le ragioni di una scelta: contro la riproducibilità tecnica

Nell'epoca della diffusione planetaria della musica riprodotta Sergiu Celibidache è stato il maggior direttore d'orchestra a rifiutarsi in modo pressoché esclusivo di incidere dischi.<sup>198</sup> Le uniche eccezioni risalgono all'immediato dopoguerra, come egli stesso ha ricordato in varie occasioni con evidente fastidio: «Dischi? [...] per carità, io ho inciso un solo disco, nel 1946, che fu una porcheria e ancora mi vergogno d'averlo fatto. Il disco non ha alcun senso: è come una fotografia, ha qualcosa di immobile, di congelato, di artificiale, senza profondità né sfumature».<sup>199</sup>

Queste affermazioni necessitano di qualche correzione: il disco non fu uno solo, e non si trattava del 1946. Le registrazioni ebbero luogo nel 1948, a tre riprese: tra il 4 e il 6 febbraio Celibidache incise la *Sinfonia Classica* di Prokofiev con i Berliner Philharmoniker; poi, a Londra, con la London Philharmonic Orchestra, fu la volta di Ciaikovskij: dal 5 al 9 luglio la Quinta Sinfonia, e a fine anno (28-29 dicembre) di alcuni brani dallo *Schiaccianoci*. Per quanto riguarda Prokofiev, un confronto con l'esecuzione pubblica del 6 luglio 1946 evidenzia nella registrazione in studio tempi un poco più rilassati, e anche un minimo incidente nei violini durante il secondo tema nel primo movimento (sarà questo che ha fatto parlare Celibidache di “porcheria”?). Ma si tratta di una esecuzione di altissimo livello, pervasa da una grande morbidezza e trasparenza, e con tempi in genere un poco più comodi di quelli delle versioni più recenti, che esaltano la dimensione incantata e sognante della partitura. È chiaro però che la critica di Celibidache – che comunque più volte ha preso le distanze dai risultati dei suoi primi anni di carriera – si rivolge anzitutto al disco come tale, al principio stesso della musica riprodotta.

Far suonare un disco, per me, è come baciare un morto. Dica un po': le pare possibile che la musica possa essere fotografata? La musica è un fatto irripetibile, misterioso, è una massa sonora che diventa viva sotto l'influsso di vari elementi impalpabili: l'acustica, la complessa psicologia del direttore, lo spazio che vibra intorno, il pubblico. Ed ora lei vorrebbe ripiantare tutto questo in casa sua, magari mentre fa il bagno o si incipria davanti alla toilette? Ma questa è un'ingiuria alla musica, è come pretendere d'avere un Michelangelo tascabile e di guardarselo di tanto in tanto. Oh no: il disco è soltanto la lugubre fotografia di un momento spirituale, e una volta finita l'esecuzione anche il momento spirituale è morto.<sup>200</sup>

198 Sul difficile rapporto di Celibidache con il mezzo tecnico cfr. M. FISCHER, D. HOLLAND, B. RZEHULKA, *Gebörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, München, Kirchheim, 1986, pp. 131-138; H. K. JUNGHEINRICH, *Das Grün eines Meisters. Annäherung an Sergiu Celibidaches Abwendung von der technischen Klangreproduktion*, «Neue Zeitschrift für Musik», 148, n. 3, März 1987, pp. 24-29; M. THIEMEL, *Schatten der Stereophonie*, «Musik und Ästhetik», n. 15, Juli 2000, pp. 98-104; MP, *passim*; L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004.

199 *Celibidache e Bologna*, cit., p. 53.

200 *Ibidem*.

È interessante osservare come su questo punto le vedute del direttore rumeno coincidevano con quelle di Theodor W. Adorno. C'è anzi un passo del saggio *Impiego musicale della radio*, che chiude il volume *Il fido maestro sostituto*, nel quale il problema della perdita, nell'ascolto radiofonico, di informazioni essenziali relative all'opera musicale viene posto da Adorno con una immagine simile a quella del «Michelangelo tascabile»:

Il modello di una cattedrale ridotta al formato di un tavolino non è diverso dall'originale solo quantitativamente, ma per il suo stesso significato. Se la proporzione viene adattata su misura dell'osservatore, viene a cadere tutto ciò che dà intensità luminosa alla parola «cattedrale». Analogamente la forza sintetica di una sinfonia di Beethoven dipende almeno in parte dal volume della sonorità. Solo se questo è in certo senso più grande dell'individuo questi è in grado di penetrare attraverso la porta della sonorità nell'interno della musica. Ma non solo l'intensità come tale contribuisce alla plasticità della sonorità sinfonica, plasticità che è l'unica a costituirne il senso, bensì tutta l'estensione della scala dinamica dal fortissimo sino al pianissimo. Quanto più questa estensione è ridotta, tanto minore è la possibilità di contrasti dinamici, tanto più è precaria quella plasticità che si diceva e che è l'esperienza di fondo dello spazio sinfonico. Nessun progresso tecnico può cancellare la perdita di tutti questi fattori nella radio.<sup>201</sup>

Celibidache ha sviluppato questi stessi concetti da una prospettiva che chiama anzitutto in causa, fenomenologicamente, alcuni incontestabili dati di fatto acustici, solo impliciti nell'argomentazione di Adorno.

Quel che c'è nello spazio musicale originario non può presentarsi da nessuna parte nella stessa forma. Neppure in questo stesso spazio. Lo spazio ha un dietro e un davanti, una destra e una sinistra, un sotto e un sopra. Dunque è polarizzato a partire dallo spirito che contempla. Il disco non può riprodurre tutto questo. Forse lei ascolta il disco nella stessa acustica in cui fu registrato? Naturalmente no. Così lei non fa altro che inghiottire quello che il signor tecnico del suono tal dei tali le ha già ruminato in anticipo.<sup>202</sup>

Non si tratta solo del fatto che le dimensioni della composizione vengono stravolte attraverso radio e disco, anche se oggi un compact disc ascoltato su un impianto di alta qualità può garantire un livello di riproduzione impensabile ai tempi di Adorno. Infatti dall'osservazione che lo spazio musicale non è riducibile e neppure standardizzabile discende una grave conseguenza per l'immagine stessa dell'opera interessata dalla riproducibilità tecnica: i tempi di una esecuzione appaiono diversi, e sempre considerevolmente più lenti, riascoltandola attraverso gli altoparlanti.

---

201 T. W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982, p. 257. Nel riferimento alla cattedrale si coglie un cenno polemico a un passo del saggio di Benjamin sulla riproducibilità tecnica: «La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte», W. BENJAMIN, *L'opera d'arte dell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tra. it., Torino, Einaudi, 1991, pp. 22-23.

202 *Gebörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, cit., p. 132.

I miei tempi, che vennero registrati in una molteplicità nello spazio adatto, o che sono realizzati da me – quando li riascolto in una registrazione mi appaiono troppo lenti di un buon terzo. Perché? Perché il microfono non può percepire un terzo [della massa sonora]. Ero presente quando a Londra Furtwängler, dopo aver ascoltato una sua registrazione di un pezzo di Wagner, disse: «Per l'amor di Dio, non sono i miei tempi! Non ho mai diretto così lentamente!». <sup>203</sup> No, il microfono non può percepire la molteplicità. E non solo non lo può fare, ma nell'ambito delle prime cinque ottave non è in grado di registrare suppergiù il 28 <per cento> dei fenomeni; esso crea con la propria massa (che è una massa metallica) i suoi propri armonici, che non esistono nello spazio [in cui si registra]. <sup>204</sup>

Celibidache era così sensibile ai problemi posti dalle sale in cui faceva musica da modificare i tempi nell'esecuzione della Terza Messa di Bruckner realizzata nel 1993 nella Stiftskirche di St. Florian (dove è sepolto il compositore), che per le sue caratteristiche non avrebbe potuto garantire un ascolto adeguato della partitura qualora orchestra ed esecutori avessero mantenuto i metronomi e le dinamiche delle prove effettuate nella sala della Philharmonie a Monaco di Baviera. <sup>205</sup>

A questo punto si capisce come ridurre il pensiero di Celibidache ad un aggiornamento della lamentela sulla «perdita dell'aura», provocata dall'avvento della registrazione discografica, teorizzata nel saggio di Walter Benjamin sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, sia in realtà fuorviante. Benjamin definisce l'aura come «apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina». <sup>206</sup> Ma l'argomentazione di Celibidache sottintende semmai il contrario: ascoltata in condizioni adeguate l'opera musicale si rivela nella sua effettiva, concreta vicinanza, mentre paradossalmente è il disco a farla apparire come una lontananza, dal momento che ne deforma alcuni parametri decisivi. L'«autenticità» difesa da Celibidache non ha nulla della nebulosità metafisica cui intendeva ridurla Benjamin.

Nemico dello studio di registrazione, per i motivi anzidetti Celibidache lo era anche della registrazione effettuata dal vivo, durante il concerto: «Neppure quella va bene. Ha forse l'unico valore di mostrare una sorta di fotografia del decorso delle cose, ma quanto al decorso autentico non se ne parla, come non se ne parla in una registrazione radiofonica e neppure in una registrazione televisiva». <sup>207</sup> Se dunque ogni ascolto di una registrazione offre solo l'ombra dell'esecuzione originale, ne consegue il rifiuto di ogni commercializzazione della musica. In modo ancor più radicale di Adorno, visto che questa scelta ha condizionato in modo pesante la sua stessa situazione economica, Celibidache si è sottratto ai condizionamenti generati dallo *star system*, in base al quale «l'arte si trova di fronte a interessi organizzati che non consentono spazi, che decidono tutto, e ciò naturalmente in senso non musicale,

<sup>203</sup> Difficile dire se Celibidache alluda alla seduta di registrazione del 26 marzo 1948 oppure del 23 giugno 1952: in entrambi i casi si trattava della scena finale della *Götterdämmerung*, con il soprano Kirsten Flagstad. Tuttavia sembra più probabile la prima data (Celibidache fu a Londra in varie occasioni quell'anno).

<sup>204</sup> MP, pp. 56-57. La stessa argomentazione, in parte con le medesime parole, si legge in *Gebörgänge*, cit., p. 134.

<sup>205</sup> Sulle prove a Monaco e a St. Florian cfr. il documentario *Sergiu Celibidache and Bruckner's Mass in F minor*, girato da Jan Schmidt-Garre, su dvd Arthaus Musik 250.

<sup>206</sup> BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 25.

<sup>207</sup> *Gebörgänge*, cit., p. 133.

ma economico».<sup>208</sup> E qui il direttore ripropone uno dei suoi più noti articoli di fede, in un contesto però di segno totalmente negativo:

Quello che si può ascoltare sul disco è tutt'altro che musica, sono suoni, ma i suoni non hanno nulla a che fare con la musica, tanto poco come le note. Le note sono veicoli che trasportano una sostanza di cui noi sappiamo assai poco o non sappiamo nulla affatto. Ma che oggi la gente addirittura modifichi i veicoli e poi affermi che si tratta ancora della stessa realtà, questo dipende solo dal fatto che l'umanità odierna diventa sempre più sorda. Noi siamo sordi, noi udiamo soltanto più delle note.<sup>209</sup>

Date queste premesse e queste conclusioni, può sembrare sconcertante l'affermazione secondo cui il disco conserva almeno un valore: quello documentario.

Il disco ha un valore puramente storico. Si ascolta: trent'anni fa si faceva musica così, la Quinta di Beethoven di Nikisch era fatta così, sta là nell'archivio. Ma come i suoni, allora, si siano rapportati gli uni agli altri, questo noi non possiamo giudicarlo sulla base del disco. Non possiamo neppure consentirci un giudizio del tipo: era troppo rapido, era troppo lento, perché un determinato tempo è conseguenza di molti fattori, di fattori ponderabili e imponderabili.<sup>210</sup>

In questo senso non c'è contraddizione tra la volontà di Celibidache e la decisione della famiglia, dopo la sua scomparsa, di rendere di dominio pubblico un buon numero di registrazioni effettuate durante i suoi concerti risalenti agli anni di Monaco e, in precedenza, al periodo trascorso in Svezia e a Stoccarda.<sup>211</sup> Dal momento che sino al varo di queste collezioni il lascito discografico di Celibidache era consistito quasi esclusivamente di registrazioni pirata, ovvero di rimasterizzazioni di nastri radiofonici spesso di qualità scadente, nonostante tutto è pur sempre preferibile ascoltare queste esecuzioni nelle edizioni ufficiali, che consentono almeno di farsi un'idea abbastanza precisa delle sue intenzioni artistiche e della qualità straordinaria della concertazione, anche grazie alle numerose prove che corredano i vari cofanetti delle due serie. Anche come semplici "documenti d'archivio" questi dischi sono la testimonianza di una cultura orchestrale che nel panorama della direzione d'orchestra del secondo Novecento ha pochissimi termini di confronto.

---

208 Ivi, p. 131.

209 Ivi, p. 132.

210 Ivi, pp. 132-133.

211 Le due collezioni sono editate rispettivamente dalla EMI Classics e dalla Deutsche Grammophon.

## 2. Gesto e tecnica

In ogni tentativo di espressione artistica giunge un momento in cui è necessario prendere coscienza della duplice dimensione dell'arte: l'aspetto metafisico e quello pratico, il significato irrazionale e quello accessibile al ragionamento o, secondo la terminologia della filosofia indiana, *prajñā* e *vijnāna*. L'aspetto positivo e razionale della pittura, il suo *vijnāna*, è l'uso del pennello, la mescolanza dei colori, il tracciato delle linee: in una parola, la tecnica. Tuttavia, l'artista non può limitarsi a dominare la tecnica; noi sentiamo nel profondo della nostra coscienza che c'è dell'altro da raggiungere e da scoprire. L'insegnamento e l'esercizio non bastano e non possono rivelarci il segreto dell'arte; sin da quando il suo mistero ci rimane nascosto, essa non è autentica arte. Questo mistero è di ordine metafisico, è al di là della comprensione logica; proviene dal *prajñā*, la saggezza trascendentale. Lo spirito occidentale è ossessionato dalla tecnica e dalla precisione delle proprie strutture; lo spirito orientale, invece, ha una tensione mistica e il suo fine è soprattutto ciò che può venir definito il segreto dell'essere.<sup>212</sup>

Questa considerazione di Daisetz Teitaro Suzuki, posta in apertura della prefazione all'altro volumetto proveniente da casa Herrigel, offre il destro a riannodare alcuni dei temi percorsi nei precedenti paragrafi nell'affrontare l'aspetto strettamente "tecnico" dell'arte di un direttore, ossia la sua gestualità. A partire dallo spunto offertoci da Suzuki potremmo chiederci, arrivati a questo punto, come inquadrare la tecnica direttoriale del fenomenologo buddhista Celibidache. A tutta prima, stanti le coordinate appena offerteci, si direbbe che in proposito Celibidache abbia incarnato pienamente uno spirito occidentale, «ossessionato dalla tecnica e dalla precisione delle proprie strutture». Perché, all'aspetto tecnico del dirigere, all'uso del gesto, Celibidache ha riservato una parte non piccola delle sue indagini rigorose e fin maniacali nell'intento sistematico che le sottende. Ed ha rivendicato una posizione del tutto personale, non riconducibile ad altre esperienze. Così dichiarò durante la conferenza di presentazione del corso di direzione d'orchestra organizzato nel 1972 a Bologna: «Nel corso che intendiamo fare adesso ci sarà per prima un'impostazione della tecnica direttoriale. È un capitolo ancora quasi del tutto sconosciuto».<sup>213</sup> Ed è proprio sulla base di un giudizio sulla tecnica, sulla base dunque dell'«ossessione tecnica», che partono spesso i suoi strali contro altri direttori. Come dichiarato nell'Introduzione, la discussione dei giudizi critici proferiti da Celibidache nei riguardi di questo o quel compositore, di questo o quel direttore non è oggetto del presente lavoro. Nondimeno è il caso di annotare come spesso dietro le esternazioni, pronunciate con scomoda ferocia, ci fosse una precisa argomentazione tecnica. Di più: il sapere tecnico e quello musicale venivano distinti con estrema puntualità e dovizia di motivazioni. Il direttore nel quale Celibidache riconosceva in sommo grado entrambe le qualità di perizia tecnica e genio musicale, era Victor De Sabata.<sup>214</sup>

---

212 D. T. SUZUKI, *Prefazione*, in G. HERRIGEL, *Lo Zen e l'arte di disporre i fiori*, [1958], Milano, Studio Editoriale, 1986, pp. 9-10: 9.

213 S. CELIBIDACHE, Conferenza stampa di presentazione del corso internazionale di direzione d'orchestra tenuto da Sergiu Celibidache al Teatro Comunale di Bologna (20 febbraio 1972), a cura di A. Spano, in L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004, pp. 123-134: 124.

214 Nella medesima conferenza Celibidache dichiara: «Il direttore d'orchestra più 'tecnico' di tutti i tempi è stato Victor De



Non c'è dubbio sul debito di Celibidache nei confronti di Wilhelm Furtwängler, da lui sempre espresso con sentimenti di riconoscenza, segnatamente in riferimento al rapporto fra il tempo e la ricchezza del suono e dell'espressione. Ma è altrettanto indubbia l'insofferenza che Celibidache avesse maturato per quella gestualità così poco precisa tecnicamente, che sembrava sortire i suoi effetti per vie misteriose e non duplicabili, una specie di mirabile casualità.<sup>215</sup> Nei suoi furori verbali, Celibidache è giunto persino a dichiarare:

Io sono forse l'unico direttore che ha scoperto quale era il valore di Furtwängler, che non è stato un grandissimo direttore come probabilmente pensano tutti. Ma un musicista che ha capito una cosa di essenziale importanza: qualsiasi tempo è plausibile se c'è l'espressione giusta. Lui non sapeva molto di struttura musicale ma aveva un istinto incredibile e poi c'era in lui una volontà irresistibile di portare il fatto musicale ad una certa evidenza obiettiva. Per me è stato il primo ed anche l'ultimo di quelli che hanno capito l'importanza del tempo in relazione al suono. Il tempo non è una cosa in sé ma un catalizzatore, quello che rende possibile da una molteplicità di impressioni di arrivare all'unità.<sup>216</sup>

A parte l'ennesimo riferimento alla concezione sul tempo, qui ribadita, colpisce il ridimensionamento della grandezza di Furtwängler, forse proprio ricondotto ad uno scarso tecnicismo; e ne sarebbe spia anche quel riconoscimento di un «istinto incredibile» che, seppure fonte di intuizioni musicali ricchissime, resta, appunto, istinto, sorta di forza primigenia latente che il lavoro tecnico non ha raffinato, decantato, elevato a sistema.

Sembra di essere di fronte ad una duplice possibilità di lettura. Del direttore Celibidache si percepisce una tendenza al controllo e al dominio ascrivibili a precise qualità personali, caratteriali, psicologiche, che non interessa qui indagare. D'altro canto, vi era in lui un interesse per una

---

Sabata e non Toscanini come pensano gli italiani. Artisticamente si può discutere tutto. Le mie prime impressioni e soprattutto il modo di combattere l'arbitrarietà dell'interpretazione mi sono venute dopo i primi contatti con Victor De Sabata», ivi, p. 125. E poco oltre: «De Sabata sapeva realizzare la partitura come nessun altro. Era un tecnico e conosceva i dettagli di cucina dell'orchestra. Cos'è un'orchestra? Cos'è una grande partitura? Un motore dove le ruote non girano tutte alla stessa velocità. C'è un ordine di priorità non interpretabile, oggettivo e De Sabata lo scopriva. [...] Lei mi chiede se era un tecnico. Sì, era un tecnico come nessun altro, possedeva un orecchio come nessun altro, conosceva come nessun altro il motore dal nostro punto di vista. Cioè praticamente: se tiro così l'arco cosa succede? Se suono così il corno cosa succede? E se adesso, invece di aspettare il terzo corno in questo passaggio io lo prendo così e così cosa succede? Lui lo sapeva», p. 130. Grande musicalità in assenza di tecnica è riconosciuta a Kubelik e a Solti; al contrario, per nulla musicisti ma grandi tecnici sono per Celibidache Mehta e Maazel (*ibidem*).

<sup>215</sup> Nel volume sull'esperienza di Celibidache a Bologna, vi sono due riferimenti a questo rapporto conflittuale in cui all'ammirazione e al riconoscimento di un'eredità musicale si mescolava la critica al gesto di Furtwängler, oscuro fino a sembrare rischioso. Il primo è nella testimonianza di Piero Rattalino, che racconta di un allievo "terrorizzato" che nel corso di una lezione sulla Forza del destino «diede il "levare" con una strana torsione dell'avambraccio destro [...]. L'orchestra partì però perfettamente. Celibidache rimase di sasso. Fece ripetere l'attacco, e l'esito fu identico. L'allievo era uno dei meno talentosi del corso, ma un qualche santo protettore gli aveva fatto trovare una gesticolazione alla Furtwängler che operava il miracolo. Invece di complimentarsi con l'allievo o di farsi una risata, Celibidache si rabbuiò e cambiò il pezzo», cit. da *Un divorzio annunziato*, in L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004, pp. 7-17: 11. L'altro riferimento si trova nel ricordo della prima tromba del Teatro comunale, Alberto Mantovani, il quale racconta di aver ricevuto da Celibidache questa confessione: «però non fraintendetemi, la gente pensa che io dica male di Furtwängler, ma non è vero, non è che dico male, non si può dir male di un uomo con una potenza straordinaria, anche se per attaccare il Fa minore dell'*Egmont* l'orchestra doveva contare fino a trentadue per andare insieme. Però c'era una forza straordinaria» (*Un'amicizia quarantennale*, ivi, pp. 81-84: 83).

<sup>216</sup> D. COURIR, *Durante il volontario esilio*, Intervista a Sergiu Celibidache, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1983, ora in *Celibidache e Bologna*, cit., p. 171.

codificazione tecnica che non lasciasse nulla all'istinto e al caso, culturalmente inquadrabile in un'epoca – appunto la nostra – che alla precisione tecnica ha dedicato spazio ed energie quasi illimitate. Si tornerebbe, così, alle coordinate stabilite da Suzuki cui prima si accennava, circa uno spirito occidentale contrapposto ad uno orientale. Ma sono coordinate che non convincono: soffrono anzitutto dei limiti di qualsiasi generalizzazione e, soprattutto, sembrano perdere di vista quanta cura e quanto rigore vengano riservati, nelle diverse discipline orientali, all'apprendimento tecnico. Valga per tutti il caso, che qui è stato rammentato e discusso, del tiro con l'arco. La precisione del gesto, la ponderatezza di ogni aspetto fisico coinvolto sono curate allo spasimo e, provate attraverso un esercizio puntiglioso, paziente e infinito, giungono a consumarsi e rovesciarsi nel loro contrario, nella naturalezza di una gestualità libera.<sup>217</sup> Allora sarà anche questo il terreno su cui considerare quello di Celibidache come un caso di affascinante sincretismo culturale. Ossessione tecnica sì, ma sempre nel segno di un'indagine su come funzionano effettivamente i fenomeni, sulle leggi che ne governano la costituzione fisica e ne trasmettono l'energia, su come essi si pongano in relazione ad una coscienza umana, su come rivelino un onnipresente sostrato spirituale; ancora, nel segno di una saldatura fra la fenomenologia dell'occidente e il pensiero zen.

Questi riferimenti, che parrebbero peregrini trattandosi qui di gestualità e tecnica direttoriale, sono doverosi perché si tratta appunto di discutere di una dimensione che parrebbe escludere un aspetto strettamente materiale o materico. Ben diversa parrebbe la legittimità di un discorso “tecnico” relativo all'attività strumentale, in cui la considerazione del rapporto fisico con corde, archi, tasti, leve, pesi, spinte e contospinte, e delle ricadute di questo o quell'atteggiamento è doverosamente posta in campo dal contatto diretto fra lo strumentista e la materialità sonora. L'originalità del sistema di Celibidache prende le mosse proprio dalla rimozione di qualsiasi differenza:

Ogni violinista sa che l'arco ha le sue leggi per poter rendere in modo determinato un passaggio musicale. Pochi sanno che la bacchetta anche lei muove qualche cosa: soprattutto muove la coscienza di coloro che ricevono qualche cosa. La bacchetta ha un ruolo funzionale, la bacchetta è uno strumento di dispersione: quindi fa parte della musica altrettanto quanto l'arco fa parte del fraseggio del violino. Questa è la mia idea, questa è la mia esperienza e questi sono i miei risultati.<sup>218</sup>

L'idea di partenza è quella di un preciso collegamento fra il gesto del direttore, la qualità del fenomeno sonoro e la reazione dello strumentista, un vero e proprio contatto diretto fra la mano (e bacchetta) e la coscienza del destinatario in grado di materializzare la corrispondente sonorità. «Quello che faccio è provare di realizzare il contatto fra il movimento vivo della massa sonora, il braccio, e lo

---

217 «Musica libera attraverso mani libere»: sono le parole con cui un maestro giapponese dello zen ha descritto una volta il modo di dirigere di Celibidache, e che sono riprodotte, insieme al simbolo cinese della longevità, nella seconda pagina di tutti i fascicoli che accompagnano la «Celibidache Edition» della EMI

218 S. CELIBIDACHE, Conferenza stampa, cit., p. 124.

spirito di colui che lo interpreta. Questo è l'essenziale di questa scuola».<sup>219</sup>

Nella gestualità del direttore agiscono gli stessi principi di articolazione che agiscono nella massa di energia sonora; è ben più che una traduzione o una corrispondenza simbolica. È una vera identità di costituzione, per cui il gesto introietta i vettori di impulso e risoluzione che modellano il decorso dei suoni e acquista una precisione cristallina e un'efficacia diretta.

Nel film *Le jardin de Sergiu Celibidache*, omaggio del figlio Ioan Serge, si ha una ricchissima carrellata di esempi su cosa Celibidache pensasse della gestualità e su quanto fosse curata e discussa nei suoi corsi di direzione. Partiamo da questa affermazione: «Imitabile è la tecnica di battere il tempo. Il fondamento fenomenologico è nel braccio. Cosa trasmette il direttore? Impulsi e la loro risoluzione. Non importa il movimento astratto delle braccia. Quel che importa è: quanto impulso e quanta risoluzione? Questo si trasmette». Ogni allievo dei corsi di direzione ricorda quanto a lungo Celibidache lavorasse sulla posizione di base, centrata ed equilibrata, nel totale abbandono di qualsiasi tensione o rigidità; provando, così, a dare un attacco, a “battere” con le braccia, insieme o alternate, rilassate e consapevoli entrambe, soprattutto indipendenti.

We started the four-week course with physical exercises, and right away I sensed something different -- something organic -- something fundamentally right. Everything Celibidache told us about the physical act of conducting was grounded in this simple and elegant insight: the job of the conductor can be accomplished only when his or her physical motions resonate synchronously with the sounds. So, we must first learn to free our bodies of the habitual, unconscious tensions which force us to gesture against the music. We practiced finding the basic position, a position free from undue tension. Sure it sounded easy, and it looked easy: just raise your hands to the basic position with a minimum of tension, without raising the shoulders, without raising the elbows, without tensing the neck.<sup>220</sup>

Per l'appunto, non si tratta di un semplice “battere il tempo”; il gesto deve essere fisicamente calibrato sulle proporzioni individuate nel fenomeno sonoro. Lo spazio fisico entro cui agire questa gestualità ha, per Celibidache, confini ben precisi. Si tratta di un quadrato il cui lato ha la misura data dall'avambraccio del direttore; uno spazio non angusto, ma contenuto in cui l'avambraccio, mai ruotato verso l'esterno, concentri la sua azione:

[Celibidache ad un allievo che fa movimenti troppo ampi nel dirigere un quartetto] Ti prendi troppo spazio; potresti ridurlo a un quarto. Guarda cosa mi basta. Il gioco è tutto in questo quadrato. Non girare il braccio. Quello che il direttore sente deve tradurlo in un'attività che si realizza tutta all'interno di un quadrato, che è all'incirca la misura delle due braccia. È il nostro centro emozionale. Il centro in cui noi parliamo, detto il centro eufonico; ciascuno di noi ha un centro eufonico. Senza questo io non posso fare musica.<sup>221</sup>

---

219 Ivi, p. 125

220 M. THAKAR, *Tribute to a Teacher*, reperibile nel sito [www.review33.com](http://www.review33.com)

221 Da *Le Jardin de Sergiu Celibidache*, cit.

All'interno di questo spazio e rispetto a un ideale piano di appoggio che sta alla base del quadrato, va preparato il gesto del levare. Era l'unico momento in cui Celibidache riconoscesse un ruolo alla memoria, giacché il levare è riferito all'idea del brano maturata durante la fase noetica. Il solo levare deve rendere tutto il senso del carattere del movimento e contenere la fisiologia dell'articolazione individuata. Importantissimo diventa, nel gesto, il senso della "proporzione" fra l'energia impressa all'impatto e la sua risoluzione. L'esatta corrispondenza fra fenomeno sonoro e gesto riguarda le comuni caratteristiche fisiche di massa, energia e movimento: perciò il gesto, in Celibidache, non deve contenere alcuno scatto o suddivisione che non corrisponda alla forza d'impatto del fenomeno sonoro; nel braccio è tutto il senso dell'impulso impresso alla massa, perciò è fondamentale che questo braccio trasmetta l'idea di un preciso "peso". L'assenza di una consistenza "ponderale" del movimento del braccio è un altro dei motivi su cui si fondano alcune delle critiche di Celibidache verso altri direttori.<sup>222</sup>

Ah, beating. Creating, from stillness, an impulse in the arm – an explosion of energy – after which the arm flies free, free for the next explosion. And then proportion. Traditionally, conducting students are taught to make gestures to control the orchestra from a position of authority, with clear, sharp ictuses that can be followed easily. From Celibidache I discovered that we are only truly effective if instead we allow our gestures to participate with the ensemble. It became evident that our gestures cannot possibly be clear if they conflict with the sounds (I was surprised to realize that the shortest, most violent sounds in the repertoire were neither short enough nor violent enough to correspond to the seemingly clear ictus). So we learned beating with proportion: controlling the explosive impulses so that each gesture corresponds precisely to the character of the sound. And then we learned patterns – organizing the beats into their musical groupings; and planes of inflection – allowing the placement of the gesture to correspond to subtle inflections of intensity; and disparait – more complicated patterns involving unequal beats and groupings. Every gesture was practiced over and over until it was free from tensions – free to join the sounds.<sup>223</sup>

La relazione fra gesto e musica è anzitutto riferita, da Celibidache, alle tre sole possibilità di articolazione; cioè anche quando parla dell'importanza del gesto, Celibidache parte dal modo in cui nasce quella «forma assolutamente fenomenologica della massa sonora»,<sup>224</sup> ossia le figure dette "alla breve", "triangolo" e "croce". Ciascuna è manifestazione di una fisiologia che deve corrispondere a quella del gesto. Riferendoci, per ora, alla sola mano destra, l'"uno", il battere, coincide con il colpo dato verso il basso, "toccando" la base del quadrato di riferimento con un impulso che richiede una precisa partecipazione del peso del braccio; l'"uno", si è più volte sentito ribadire da Celibidache, deve essere associato alla gravità. Il "due", ossia il secondo "lato" della figura, si batte in punti diversi a secondo della figura che il gesto sta disegnando. In ogni movimento che si allontana dal corpo c'è il

222 «Tutta la scuola di Hans Swarowsky è diletantismo applicato, realizzato da alcuni giovani di talento: è una scuola che non vale nulla poiché lui non sa nulla di direzione d'orchestra», S. CELIBIDACHE, *Conferenza stampa*, cit., p. 124. «[Swarowsky] è uno che non ha capito che ci deve essere una relazione fra gesto e musica. [...] Ma Beethoven nella mano di Abbado che non ha nessun peso [...]. Dovrei spiegare perché il braccio deve avere peso [...]». *ivi*, p.134.

223 THAKAR, *Tribute to a Teacher*, cit.

224 S. CELIBIDACHE, *Conferenza stampa*, cit., p. 133.

senso dell'“uscir fuori”, dell'estroversione e dell'apertura; viceversa, nel gesto che si riavvicina c'è la chiusura e il ritorno alla quiete iniziale, l'introversione. Perciò, nel triangolo, il “due” si batterà verso l'esterno, per consentire la chiusura sul terzo gesto; invece, nella “croce”, il “due” si batte in dentro, in modo che sul “tre”, dove c'è una piccola ripresa dell'energia, il gesto possa, conformemente, andare verso l'esterno, per poi chiudere di nuovo sul “quattro”. Sui lati deboli delle articolazioni (specie sul levare) si lavora per la preparazione di variazioni di andamento (accelerando o ritardando). Un accelerando è articolato al pari di un tempo stabile, è strutturato come tutto il resto (come strutturate, per Celibidache, sono le pause). Nel ritardando, l'intervento del direttore è minore, la suddivisione del gesto evitata, poiché è un movimento introverso verso la quiete e la chiusura: si lascia fare all'orchestra. Nella sistemazione all'interno del quadrato di riferimento, tutti i lati della figura, ovvero i punti in cui si situano il “due”, il “tre” e il “quattro” si battono sullo stesso livello; se si cambiasse livello si perderebbe la dimensione dell'altezza, utilizzandola in maniera stereotipa. Secondo questa fenomenologia del gesto, spostando l'ideale piano di “battuta” lungo la verticale dell'altezza (più in basso, più in alto), si crea una reazione nelle diverse sezioni orchestrali, cioè si ottiene un effetto nella corrispondente zona di tessitura (un gesto che affonda, che oltrepassa verso il basso il quadrato del centro eufonico, provoca una reazione nelle voci basse che tenderanno a prevalere). L'ampiezza del gesto è invece utilizzata in relazione al volume sonoro e alle variazioni dinamiche. La cura del dettaglio gestuale arriva a prescrivere movimenti mai spigolosi nel cambio di direzione; il gesto, cioè, con cui si passa da un lato all'altro della figura (o da un colpo all'altro) non deve fermarsi, finire negli angoli, ma scorrere fluido mediante piccole curve che preparano il cambio di direzione, contrarie alla direzione stessa.

Il senso della misura deve essere costante: all'allievo Celibidache chiede ripetutamente che il gesto non sia troppo grande, anche *per non perdere la caratteristica del lato*. Quando si batte, per dare il senso del legato, bisogna evitare ogni suddivisione e creare l'illusione che la velocità dei movimenti sia uguale anche se, in realtà, la lunghezza degli spazi percorsi è sempre diversa; ad esempio, nella croce, lo spazio percorso da “uno” a “due” è minore che da “due” a “tre”. I lati suddivisi della figura si battono sempre nello stesso punto.

Tra i tanti allievi e orchestrali che hanno lasciato testimonianze su di lui c'è stato chi ha voluto tributare un particolare riconoscimento alla maestria tecnica di Celibidache, descrivendo, con dovizia di particolari, la sua «organizzazione direttoriale elevata a sistema», sì da rendere il senso di una profonda conoscenza che non si fermava alla nozione teorica, ma sapeva ottenere i risultati perseguiti:

La profonda conoscenza della partitura e la straordinaria e calibratissima gestualità erano i due elementi fondanti di questo sistema [...]. Un profondissimo studio egli aveva fatto per la gestualità. A parte la loro raffinata eleganza i suoi gesti erano infatti classificati nelle loro funzioni sia espressive sia propriamente inerenti alla conduzione ritmico dinamica. Un bellissimo esempio lo si può spiegare facilmente e può essere compreso da tutti: la preparazione (termine di Celibidache) dell'attacco. [...] In questo gesto ci devono essere tre elementi significanti

(e perfettamente comprensibili dall'orchestra), due sono relativi al tempo, uno alla dinamica. Il gesto deve infatti avere la velocità corrispondente a quella del brano che sta per iniziare, deve quindi essere il vettore. Sembra anche questa una ovvietà, ma la maggior parte dei direttori non lo sa fare e, per togliersi d'impaccio, essi battono un'intera battuta vuota per chiarire il tempo, quindi l'orchestra attacca dopo che il direttore ha fatto tre o quattro gesti a vuoto: una cosa veramente da dilettanti [così la indicava Celibidache]. Ma, oltre al vettore, ci doveva essere la proporzione. Si tratta cioè di compiere il movimento facendo assumere al braccio una leggera inflessione, come se sezionasse il gesto stesso in due segmenti. Queste inflessioni indicano il ritmo della prima figurazione musicale, anticipandone l'impulso: una cosa efficacissima.

L'ampiezza del gesto indicava invece la dinamica, cioè la sonorità.<sup>225</sup>

Quanto fin qui descritto, riguarda la mano destra, che utilizza di preferenza la bacchetta per poter rendere fin nei dettagli la precisione della proporzione.

L'indipendenza delle braccia e delle mani così curata nella preparazione degli allievi, è una dote tecnica di Celibidache che non è possibile sopravvalutare. Non si afferma nulla di nuovo indicando la ripartizione dei ruoli fra mano destra e mano sinistra: in tutti i manuali di direzione si legge che all'una è affidata la direzione delle "durate" (organizzazione metrica, trama ritmica, stacco di tempo), all'altra i dettagli più "locali" di timbro, particolarità dinamiche, effetti espressivi. Se ne trova sintesi in apertura di un originale articolo di Thüring Bräm e Penny Boyes Bräm, che si propone di analizzare e classificare i gesti espressivi della mano sinistra del direttore d'orchestra, poco o nulla indagata, e prende a modello il gesto di due direttori antitetici come Celibidache e Leonard Bernstein. Presupposto metodologico e culturale dello studio è il noto libro di Lakoff e Johnson sulle «metafore con cui viviamo», la cui pervasività, a partire dal condizionamento sulla strutturazione concettuale, si manifesta in ogni aspetto dell'esperienza quotidiana.<sup>226</sup> La cornice metaforica costante in cui siamo immersi fa sì che non esistano esperienze "dirette" ed immediate, ma che queste siano in realtà sempre condizionate dalla rete di presupposizioni culturali che le avvolgono e in cui esse hanno luogo. La polisemia delle forme e dell'utilizzo delle mani nel direttore d'orchestra trova il suo limite d'utilizzo proprio nel sistema soggiacente che determina il pensiero concettuale, e che si basa sulle associazioni metaforiche. Sulla metafora del "contenitore" è letto lo spazio in cui la gestualità del direttore si esterna:

Lo spazio gestuale del direttore diviene un piccolo palcoscenico, sul quale con l'aiuto di metafore corporee, mani corpo e volto eseguono ciò che è dato anticipatamente nella partitura (nel "contenitore" della partitura). Queste metafore ("toccare la superficie", "battere" il tempo etc.) vengono tradotte in suono dall'orchestra. La finestra davanti al direttore è come un contenitore in cui si trovano oggetti che si possono tenere ("tenuto"), sollevare ("levare"; in ingl. "pick-up"), "lasciar cadere", "spingere via", "avvicinare a sé", "toccare", "carezzare", "grattare". L'orchestra è

225 D. RAVETTI, "Chi guida?", in *Celibidache e Bologna*, cit., p. 88.

226 G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998. *Metaphors We Live By* è appunto il titolo dell'edizione originale, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

per così dire il pubblico del direttore. Essa è spettatrice del “teatro gestuale” (in greco “theaomai” significa “vedere”) e comprende; trasforma la comunicazione in suono e la invia al pubblico. La musica diviene teatro dell’orecchio. Per giungere al musicista partendo dalla partitura, possiamo realizzare il transfer di una parte dei pensieri musicali mediante un sistema concettuale che consiste di metafore fondamentalmente determinate dal corpo.<sup>227</sup>

Gli autori hanno dunque individuato sette gesti fondamentali della mano sinistra, quattro dei quali presentano minime varianti (per un totale di undici gesti), che riguardano la qualità sonora e che rimandano tutti al linguaggio metaforico gestuale. Il palmo aperto, rivolto in alto con dita aperte sta ad esigere una «qualità chiara e raggianti del suono», metaforicamente associata ai raggi del sole, all’acqua che fuoriesce dalla doccia cui quel gesto sembra alludere. Altri gesti si riconducono alla metafora “oggettuale”: come un oggetto, la qualità di suono richiesta può essere sollecitata col gesto del “lasciar andare” (far sparire il suono), del “tenere” o “sostenere” per dare forza e solidità a un suono; del “colpire”, “battere” per produrre un suono di carattere deciso, duro, aggressivo o pesante e tenuto etc. Sebbene, nel suo carattere pionieristico, sia lettura di deciso interesse, questo saggio presenta un paio di punti deboli. Il primo sta nell’aver distillato una casistica gestuale da due direttori così diversi per cultura, temperamento e tecnica. All’interno dello schema fornito, si perde la specificità del gesto dell’uno o dell’altro direttore; solo alcuni sono riconoscibili come gesti propri di Celibidache, come si dirà più avanti. Il secondo limite sta proprio nell’impianto metodologico di riferimento. Si può ritenere singolare che, nella disamina del gesto di un direttore come Celibidache, si possa assumere proprio la prospettiva da lui rifiutata con decisione e in modo esplicito. Più di una volta, nel corso delle sue lezioni, Celibidache ha escluso ogni portata simbolica del gesto del direttore. Che sia per l’unicità dell’Essere sotteso a ogni forma di esperienza, o per l’ancoraggio alla sfera comune d’esperienza su cui è possibile costruire una intersoggettività fenomenologicamente fondata, Celibidache ha creduto con fermezza nella assoluta identità fra la gestualità del direttore e quella dello strumentista, entrambe modellate, nella loro fisiologia, sulla distribuzione di impulsi e risoluzioni del fenomeno sonoro. Un gesto, dunque, che aderisce al fraseggio musicale, che è tutt’uno con il flusso di tensioni e distensioni che corre fra i suoni. Quanti restano scettici di fronte a questa prospettiva, potranno, semmai, avanzare sempre il sospetto che tale corrispondenza perfetta fra gestualità del direttore e risposta nello strumentista continui ad essere fondata su un “codice” comune, pazientemente costruito con anni di lavoro (almeno quei “quattro o cinque anni” che ci vogliono, come ripeteva Celibidache, per far nascere nell’orchestra una “coscienza fenomenologica”).

Dunque, nessuna “teatralizzazione”; con l’allievo che prova a chiedere agli strumentisti l’accrescersi della intensità espressiva attraverso un gesto frenetico e vibrante della mano sinistra col palmo in alto

---

227 T. & P. P. BRĂM, pp. 226-227.

(piuttosto retorico e fuori misura), Celibidache s'infuria: «Dirigi! Cos'è questo, dove l'hai visto? Ma che bravo, altrimenti sarebbe perduto... Ma lo voglio vedere nel gesto. Cos'è questo?». Nessuna simbologia, mediazione o rappresentazione, ma rapporto diretto e univoco fra condotta del corpo e materializzazione del suono: «Questa relazione univoca fra gesto e suono è interpretabile? No; però di quale natura è? Esperibile, essa può essere esperita. Sta nella mano [palmo su/giù] mentre [se faccio] così [movimento rigido ed esagerato dall'alto verso il basso] distruggo tutto». Al gesto elegante, di parossistica precisione con cui la mano destra dirige le articolazioni e le dinamiche, si integra, con assoluta indipendenza e altrettanta efficacia, quello della mano sinistra, cui è affidato il compito di trasmettere i particolari espressivi, il grado di tensione, la spazialità, specie in relazione all'emergere della “voce guida” che collega i passaggi fra le famiglie orchestrali. Tipicissimo il gesto con cui Celibidache “chiama” la voce portante e sostiene la tensione del fraseggio: palmo in alto, pollice ed indice aperti ad “L”, le altre dita chiuse (è la variante del quinto gesto codificato dai Bräm).<sup>228</sup> Il palmo rivolto in alto col braccio rilassato richiede una sonorità sostenuta e ad una piana scorrevolezza; un maggior grado di tensione della frase si associa ad una maggiore tensione del braccio e delle dita; il palmo in giù starà ad indicare maggiore discrezione e introversione del fraseggio. La relazione diretta fra gesto del direttore e risposta nello strumentista è tale che per far subito “rientrare nei ranghi” una sezione orchestrale che sta emergendo troppo, Celibidache ferma per qualche istante il gesto in quella direzione.

Nel film che lo ritrae, tra l'altro, con gli allievi direttori, si può avere un'idea molto precisa del lavoro ostinato e paziente sulle correzioni della gestualità: quella troppo rigida («Perché ti irrigidisci così tanto? Tu nuoti e non c'è acqua»); quella poco presente a sé stessa, quasi inconsapevole («Tu fuggi nella omogeneità del gesto e li lasci al loro destino fisico»); quella esagerata e fuori misura, o fuori baricentro, come quando il corpo è troppo sbilanciato in avanti; quella generica e priva di qualsivoglia idea dei punti di impatto, cioè priva del nerbo dell'articolazione (quel vago gesto rotatorio, donde la famosa “maionese di Karajan”); soprattutto, quella che va “contro” il fraseggio.

Sarà importante ricordare che si parla qui del Celibidache estremo, quello del periodo monacense, in cui la gestualità è ormai decantata ed essenziale. Nulla più della veemenza e dell'impeto con cui pure lo si vede dirigere sulle rovine della Alte Philharmonie (Berlino, 1950), chioma fluente e ardore dei gesti; né di quella partecipazione danzante del corpo, elegante sì e godibilissima,<sup>229</sup> ma ben vistosa, che

<sup>228</sup> Ivi, ill. a p. 227.

<sup>229</sup> Nella testimonianza già citata di Dario Ravetti, vi è pure il riferimento ai danzanti movimenti di bacino di Celibidache: «[...] il senso della danza era il dato più notevole della sua musicalità. Ballava proprio sul podio, ovviamente senza perdere minimamente la sua perfetta figura direttoriale. Ciò che gli permetteva questo disinvolto movimento era il suo modo di stare sulle gambe durante la direzione. Non piantato sulle due gambe rigide e un po' divaricate, come fa la maggior parte dei direttori, [...] no Celi stava, come posizione base, su una gamba sola, come nella posizione di riposo dei soldati, con la gamba libera leggermente in avanti a quella di appoggio. Questa posizione dà al direttore un aspetto disinvolto ed elegante e, soprattutto, gli permette di muoversi con estrema disinvoltura passando da una gamba all'altra per rivolgersi ai vari settori dell'orchestra onde sollecitare l'attenzione e la partecipazione.», “Chi guida?”, cit., p. 91.



caratterizza prove ed esecuzione del *Till Eulenspiegel* ripreso nel 1964.<sup>230</sup> Naturalezza, chiarezza ed evidenza sono ottenute a forza di disciplina, senso della misura, concentrazione mirata dell'intenzionalità del gesto (l'uso della bacchetta è prescritto anche per evitare che la musicalità che deve concentrarsi nella braccia si disperda in quella gestualità corporea che nulla fa arrivare al suono).<sup>231</sup> Nel senso del controllo e del calcolo che veicola un piacere privo di crisi emozionale, che raffrena i gesti così che non rispondano ad un'emotività istintiva e viscerale sembrano ridestarsi due temi circolati in epoca illuministica: il tema del genio e quello del paradosso dell'immobile nell'arte drammatica, entrambi discussi da Denis Diderot. Molte delle osservazioni raccolte a questi propositi si riallacciano a tematiche di ben altri sistemi di pensiero; e non sarà un caso che l'età dell'Illuminismo sia anche quella in cui l'Occidente andava aprendosi alla conoscenza del pensiero orientale. Per concludere, pertanto, prendo a prestito le parole di uno studio dedicato ad alcune tematiche diderotiane:

... lo spirito geniale ha più, ha caratteri profetici, sa prevedere la riuscita delle sue imprese come per un calcolo che non ha bisogno di esplicitarsi. Il genio, aperto alla conoscenza, non si sforza di sapere; non guarda ma *vede*. [...] Quest'accezione del genio concentra in una sola figura il genio pratico e quello teoretico. La lucida sovranità della conoscenza, saldata in lui alla prassi, non ne è oscurata da alcuna torbidezza sentimentale. Un movimento apparente l'anima il genio con attiva immobilità. Questo è il paradosso, che irrompe nella figura dell'attor tragico, il cui comportamento agitato e violento è retto dal calcolo interiore, ed è il medesimo paradosso della natura, unitamente immobile e fluida.<sup>232</sup>

### 3. Dentro il laboratorio: le prove

La fase delle prove rappresenta un momento topico dell'attività di Celibidache, in cui si condensa un valore formativo altissimo. Di grande rilievo, e persino emozionante, la testimonianza del violista dei Berliner Philharmoniker Helmut Nicolai, che, insoddisfatto del lavoro focalizzato quasi esclusivamente sulla contrapposizione di registri estremi – brutalità/sentimentalismo – cui Karajan spingeva i suoi orchestrali, sceglie la via dell'emigrazione e diviene viola solista nei Münchner di Sergiu Celibidache. Ricordando le prove della Quarta di Bruckner, racconta:

“Celi” tuona in continuazione, lamentandosi della sonorità amorfa “di cemento”, come la chiama lui: «Che cosa succede? Dov'è andato a finire l'aspetto umano?». Mi rendo conto che ci vorrà molto tempo per eliminare le tracce di tutto quello che mi è stato chiesto di fare negli anni passati e che si è profondamente sedimentato, finché l'espressione “standardizzata” non verrà sostituita da una flessibilità fresca e viva, da una reazione sempre

<sup>230</sup> Entrambi i filmati in *The Art of Conducting. Legendary conductors of a golden era*, Teldec VHS 4509-95710-3, 1997.

<sup>231</sup> È questa un'osservazione assai ricorrente anche in tante scuole di tecnica strumentale.

<sup>232</sup> F. PISELLI, *L'orologio vivente e il paradosso dell'immobile. Studio su Denis Diderot*, Milano, Celuc, 1974, pp. 169-170.

spontanea al suono che si manifesta nell'attimo. Nuova vita! Le varie sfaccettature di questo lavoro permettono al mio orecchio di vagare alla ricerca continua di nessi, relazioni, di opposizioni. Quel che era rimasto occultato da un modo di suonare privo di struttura, viene svelato e reso accessibile da Celibidache – spesso tramite accessi di emozione e di ira che sfiorano il limite del sopportabile.<sup>233</sup>

Messe da parte le intemperanze umorali di Celibidache, per delineare il suo modo di gestire le prove può essere utile prendere le mosse dalle otto regole indicate da Wilhelm Furtwängler in un breve appunto sul comportamento da tenere di fronte all'orchestra:

Dinanzi all'orchestra: guardare quando si parla!

Parlare con calma!

Tutto quello che si esige, esigerlo fino in fondo!

Sempre parlare nel modo più conciso possibile!

Sempre sguardo diretto e chiaro!

Ridere poco.

Sempre attivo, mai infastidito.

Non fare concessioni sul piano personale.<sup>234</sup>

Di esse, Celibidache applicava senza meno quella dello sguardo, diretto e chiaro, sia nel dirigere che nelle prove. Appellava direttamente ognuno dei suoi orchestrali, tanto più che non aveva nulla da tenere sott'occhio, non avendo mai diretto né provato con la partitura (e la cosa esercitava il suo potere carismatico sull'orchestra al pari della sapienza e dell'autorità del maestro). Ma contravveniva del tutto alla regola del parlare il meno possibile. Perché quelle di Celibidache non sono mai state delle prove, ma vere e proprie lezioni, anzi le più efficaci: la messe di conoscenze teoriche e scientifiche, unite a doti naturali fuori del comune (nessun detrattore potrebbe sminuire l'infallibile orecchio di Celibidache,<sup>235</sup> né la sua prodigiosa memoria) permettevano di sperimentare sul campo quel lavoro sul materiale che, solo, può consentire di osservare le condizioni in cui può sorgere e manifestarsi la musica. Del resto, il vagabondaggio cui Celibidache si è, anche volontariamente, sottoposto, era dettato anzitutto da un'esigenza per lui irrinunciabile: la ricerca di un rigore sommo da perseguire con un'orchestra che fosse disposta a percorrere questo cammino formativo, ad accettare prove persino estenuanti condotte

---

233 H. NICOLAI, *L'om in mi bemolle*, nel fascicolo accluso al cd EMI 7243 5 56690 2, «Celibidache Edition», Quarta Sinfonia di Bruckner, p. 18.

234 W. FURTWÄNGLER, *Vermächtnis*, cit. in A.-V. LISTEWNIK, H. SANDER, *Wilhelm Furtwängler*, Leipzig-Dresden, Peters, 1986 p. 68.

235 Non si fa riferimento alla sola esigenza di intonazione perfetta, ma anche a quella sottigliezza percettiva in grado di cogliere la ricchezza degli armonici che si producono in relazione a determinate condizioni esecutive; la capacità o meno di godere fino in fondo della pienezza di sonorità sarebbe alla base della possibilità di “abitare” il tempo di esecuzione come un tempo fisiologico, oppure di viverlo con il disagio di un tempo “troppo lento”: «In un piccolo pezzo come *Ma mère l'Oye* di Ravel noi ci preoccupiamo di produrre dei colpi d'arco incredibilmente differenziati, in modo da far scaturire armonici quattro ottave più su. Se scaturiscono, se li sento, allora nel tempo fisico ho bisogno di un po' più di tempo per farne una [unità]. Se per vostra incapacità non sentite queste ottave superiori, il tempo vi apparirà troppo lento» (MP, *Diskussion*, p. 56).

talora su poche battute. Celibidache doveva avere la “sua” orchestra, quella che, passati gli anni necessari (quattro o cinque, diceva lui, a volte aumentandoli di un altro paio) maturasse quella che più volte ha indicato come “coscienza fenomenologica”. Ai suoi strumentisti Celibidache chiede di ridestare la capacità di reagire in modo diretto al suono che si manifesta. La spontaneità cui si appella non può celare pericolo di spontaneismi: la cura posta nell’ascolto di se stessi e nell’ascolto degli altri incatena l’attenzione all’istante vivo e presente del fenomeno sonoro prodotto, salda la coscienza a ciò che essa ascolta, consente di umanizzare il suono.

Quando Celibidache ferma l’orchestra, e dice cosa non va, chiede che venga fatto altrimenti, e spiega il perché. Spiega e spiega ancora; parla a lungo, Celibidache, non c’è orchestrale che abbia lavorato sotto la sua bacchetta che non ricordi queste interminabili prove-lezioni. Una caratteristica ricorrente delle sue osservazioni è il bisogno di chiarire all’orchestra i rapporti musicali e spaziali all’interno del passo in oggetto, in modo che gli strumentisti capiscano e possano agire sulla base di una intima convinzione e non solo obbedendo ad una richiesta autoritaria. Quanto alla messa in pratica della regola furtwängleriana relativa all’«esigere fino in fondo quel che si esige», ne è un eccellente esempio il lavoro sul motivo di sei note enunciato dal clarinetto nell’introduzione al finale della Quinta Sinfonia di Bruckner, che torna tre volte (bb. 11-12, 21-22, 27-28) prima di diventare la testa del soggetto della fuga che attacca a b. 29 (violoncelli e contrabbassi). Durante la prova Celibidache ferma l’orchestra dopo l’enunciazione di bb. 27-28, loda l’esecuzione del suo strumentista, poi “fa lezione” sulla struttura del motivo conformemente ai principi che abbiamo visto nel II capitolo. Ne riportiamo un passo:

Il tema, la cui parte essenziale è un salto di ottava [Lab4-Lab3], è sempre coerentemente segnato da Bruckner con un *marcato* sulla prima nota, sia che si presenti in forma diretta sia in inversione. Se il suono è realizzato senza *marcato* in orchestra, che succede? Diventa più forte la seconda nota; quindi dobbiamo realizzare una diversa strutturazione partendo da leggi naturali. Questo richiede che la nota superiore sia suonata ampia, e sotto [vi sia] risoluzione.<sup>236</sup>

Alla fine della prova, il clarinetto avrà suonato tre volte e i bassi dell’orchestra cinque volte il motivo, prima che si siano stabilizzati durevolmente il volume sonoro, il tempo e l’articolazione richiesti e Celibidache abbia deciso di proseguire con le successive entrate del soggetto. Per una interessante circostanza, è possibile confrontare questa prova del 1981 con quella di Nikolaus Harnoncourt sul podio dei Wiener Philharmoniker, registrata il 7-8 giugno 2004 nella sala del Singverein.<sup>237</sup> Giunti alla prima enunciazione motivo del clarinetto Harnoncourt corregge lo strumentista, che aveva appoggiato il peso sulla nota inferiore (in questo caso un Lab3), sostenendo – esattamente come Celibidache – che

---

236 *Prova della Quinta Sinfonia di Bruckner*, Stoccarda, novembre 1981, cd Deutsche Grammophon 459 669-2, «Celibidache Editino» track 1.

237 Sia la prova che l’esecuzione, realizzata il 14 giugno seguente, sono state pubblicate recentemente dalla RCA: A. BRUCKNER, *Symphony No 5 with excerpts from the rehearsals*, Wiener Philharmoniker, N. Harnoncourt, 2 cd 82876 60749 2, 2004.

«l'“uno” deve essere sempre molto energico e il “due” un po' meno».<sup>238</sup> Nell'esecuzione pubblica, però,<sup>239</sup> la tendenza del clarinetista a dare maggior peso alla nota inferiore, riaffiorante nel seguito della prova (ma stavolta Harnoncourt sorvola), è di nuovo evidente, mentre nell'esecuzione pubblica della sinfonia a Stoccarda l'orchestra mostra di avere interiorizzato perfettamente le indicazioni di Celibidache.

Il significato di una prova, l'uso del “no!” è stato da lui teorizzato:

So, when we do music, we must bring those people out of the state of “receivers of orders”. Everyone in the orchestra is a performer accompanied by all the possibilities of that task. If they are not free, the whole performance will be an imitation of something – either the idea of the conductor, or the idea of the score. “For me the clarinet is important there”. What is not important? All the degrees of importance obey a state of priority. So, I can't tell you how we should prepare, but I can tell you one thing: the whole study of phenomenology will show you what music is not. What is a rehearsal? A series of no's. “No, you are too loud”. “Too quick.” “Not at the point.” “No, no, no!” We never say what it is. We never say, “yes”. A yes is what he does when he matches the exigencies of the piece. The whole study is nothing but, “no, no, no, no.”<sup>240</sup>

Il persistente uso della negazione nel campo della fenomenologia musicale nel perseguire quella «riduzione all'unico sì», Celibidache ha voluto metterlo in parallelo con la «teologia negativa», riferendosi in particolare al teologo Karl Barth, in una delle sue numerose interviste.<sup>241</sup>

Nella prova vediamo operanti, esperibili ed esperiti effettivamente i temi esposti in sede teorica. A cosa viene detto “no”: anzitutto alla molteplicità. La ricerca di quell' “Uno” che tante volte ha teorizzato nelle sue lezioni, diviene, nell'atto esecutivo, la ricerca del perfetto bilanciamento delle voci. Tutto ciò che “sfora”, che “buca” rispetto ad un insieme perfettamente integrato ed omogeneo, viene temperato e smussato. La riduzione del molteplice ad “uno” agisce sia sul piano dell'intonazione, sia su quello degli insiemi, facendo in modo che le entrate siano fuse in un'emissione unitaria e compatta. A tal proposito è sempre stata molto viva nel lavoro di Celibidache la considerazione sulle peculiarità dei transitori d'attacco, non solo fra strumenti diversi, ma anche in relazione ai diversi registri dello stesso strumento. Per questo, Celibidache ne ha fatto menzione più volta nelle sue lezioni, ricordando che l'*Einschwingungsvorgang* dipende non solo dal timbro ma anche dall'altezza dello strumento in questione. Nel caso che lo strumento sia il medesimo, la messa in vibrazione nel registro acuto è più corta che nel registro grave, dove, a causa degli armonici, il suono è più ricco e si prende dunque più tempo per entrare: la messa in vibrazione dura di più. Celibidache ne sottolineava i risvolti concreti:

---

238 Ivi, cd 2, track 11.

239 Ivi, cd 1, track 4.

240 *Teaching Session*, Curtis Institute of Music, cit.

241 S. CELIBIDACHE, Intervista su «El Mercurio», Santiago, 5 Maggio 1992, cit. in M. THIEMEL, *Il Te Deum di Bruckner*, fascicolo accluso al cd EMI 5 56695 2, «Celibidache Edition», Settima Sinfonia e *Te Deum* di Bruckner, p. 22.

*se in un accordo lo strumento più grave entra in ritardo la cosa non viene sentita con molta evidenza; lo strumento superiore copre l'errore di quello inferiore. Se invece lo strumento più grave attacca a tempo e quello superiore in ritardo, questo viene udito con molta maggiore evidenza. La conseguenza pratica è lo strumento più grave non deve mai entrare prima di quello acuto!*

La riduzione del molteplice ad unità è ancor più evidente nel lavoro sulle dinamiche. Anzitutto, Celibidache bilancia le sonorità in modo che, sia nel piano che nel forte, ci sia la percezione di un insieme equilibrato, strutturato in modo uniforme. Per esempio, Celibidache considera la tendenza naturale del fraseggio, che verso l'acuto richiede una maggior sonorità (l'attività, la tensione, sono maggiori) e verso il grave una più lieve: a questo fraseggio naturale, solo la voce umana corrisponde esattamente; il flauto e il clarinetto vi corrispondono abbastanza. Invece, l'oboe e tutti gli strumenti ad arco sono esattamente l'opposto, cioè diventano più sonori, pieni e ricchi di armonici scendendo al grave. Quando tutti gli strumenti suonano assieme, specie col movimento all'ottava di violoncelli e contrabbassi, le note più gravi vanno corrette, altrimenti risultano troppo sonore; la correzione consiste nel differenziare le arcate, lunghe per gli strumenti acuti, più brevi per quelli gravi, al fine di limitare la risonanza, di non "sporcare" i valori e di ottenere un *Klang* ben strutturato e pieno, per indicare il quale Celibidache utilizza il solito esempio grafico (un rettangolo, invece del triangolo col vertice in alto che simboleggia il suono squilibrato a favore del registro grave).

Ancora a proposito dei livelli dinamici, non si deve ricordare l'attenzione di Celibidache per le escursioni di sonorità estremamente differenziate, che, specie nella fase centrale della sua attività, ne hanno legato il nome, prima che a Bruckner, alla musica francese del primo Novecento. Molta aneddotica che circola ancora negli ambienti teatrali, talvolta al limite del caricaturale,<sup>242</sup> tende appunto a sottolineare queste iperboli dei piani dinamici, dai fortissimo parossistici ai pianissimo inconsistenti; in qualche caso, si dimostra che alla richiesta di una sonorità più lieve e soffice, che non "picchi" mentre si sta eseguendo un pianissimo, si accompagnava anche l'indicazione di come ottenere ciò tecnicamente:

Si deve sapere che, proprio per la realizzazione dei suoi pianissimi estremi, noi contrabbassi eravamo stati oggetto di cure particolari da parte di Celibidache, e si era raggiunto un buonissimo livello...Un esempio tecnico è quello dei pizzicati alla francese. Pizzicare una corda pianissimo è molto difficile e comunque...si sente sempre il colpo che avviene nel momento dell'abbandono della corda. Questo colpo, in un pianissimo celibidachiano, scatenerebbe subito un "Chi picchia?". Come fare allora? Ecco il pizzicato alla francese: non bisogna agganciare col dito la corda e poi, dopo averla un po' tesa, abbandonarla, bensì appoggiare il dito sulla corda e spingerla sulla tastiera, quindi sollevare il

<sup>242</sup> «Ricordo anche di quando voleva quei pianissimi, quasi impossibili: piano, più piano, e di come il sorriso gli illuminava il volto, quando otteneva quello che voleva. In una di queste occasioni, tanta era la mia tensione che, guardando il mio arco per controllare meglio la pressione, vidi che era distante due dita dalla corda e non le sfiorava nemmeno»: così ricorda il contrabbassista Tamburini (L. TAMBURINI, *Una vicinanza nuova*, in *Celibidache e Bologna*, cit. pp. 94-95), e la sua testimonianza rievoca quella, simile, del flautista Zagnoni, che negli anni '60 lavorò nell'orchestra del Teatro alla Scala, il quale, appunto, ricordava di come Celibidache continuasse a chiedergli un pianissimo, quando ormai non soffiava quasi più nello strumento e nessuno sentiva niente. (Comunicazione orale di Alberto Spano, che ringrazio.)

dito. In questo modo la corda vibra a causa solo di quel piccolo movimento oscillatorio che avviene sollevando il dito. Grande ricercatezza per un effetto estremo, ma efficacissimo.<sup>243</sup>

La cura della concertazione e delle alchimie dinamiche non risponde, comunque, ad un mero effetto coloristico di superficie. La ragione ultima del lavoro certosino sui volumi sonori è la strutturazione e la spazialità. In ogni istante bisogna lasciar emergere la voce portante; lasciare che il suono abiti uno spazio tridimensionale, con tanto di profondità, di rotondità, di grado di salienza garantito ad ogni dettaglio. La densità di presenza di ogni suono non appesantisce la tessitura orchestrale: l'ordito deve sempre restare trasparente; nella struttura, per quanto fitta, ogni parte deve trovare collocazione ariosa. Torniamo ancora alle prove del Finale della Quinta di Bruckner. Quando il motivo del clarinetto passa agli archi e inizia la prima sezione della fuga, allorché si infittiscono gli innesti imitativi, Celibidache, redarguiti gli archi bassi sull'uso dell'arco, che dovrà essere ampio per evitare che, data la ricchezza sonora, il tempo si slarghi, incalza:

Non suonate come i Berliner, tutto fortissimo e avanti! Questa è la strutturazione di una fuga, la voce principale è ai violini, bisogna darle spazio. Non è un'esposizione di fuga canonica, ma è fittamente contrappuntistica. Tutto è incredibilmente fitto, quante più voci vanno insieme, tanto più spazio dobbiamo creare. Non c'è ossigeno per tutti in ogni registro. Quanto più salite tanto meno ossigeno c'è; e così è lo stesso con i violini. I violini hanno la quantità minore di ossigeno.<sup>244</sup>

A forza di "no", Celibidache ottiene alla fine – e il disco, con tutti i suoi limiti, lo documenta con chiarezza – un contrappunto in cui le entrate non si ammassano mai schiacciandosi l'una sull'altra; la "spazializzazione" del suono è realtà percepibile e percepita, e per quanto la tensione incalzi, "c'è ossigeno per tutti". Celibidache non fa mai ricorso, nelle sue spiegazioni, ad associazioni descrittive; ma più volte ricorre ad immagini incisive (dalla richiesta di cantare «pregando»<sup>245</sup> all'esortazione a suonare con entusiasmo, «come un metropolita»<sup>246</sup>). La sua metafora funge da pungolo per ridestare la coscienza a una partecipazione viva, che non conceda nulla alla meccanicità della routine o del mestiere. Siamo ben al di là dei sei punti in cui, per Karajan, si racchiuderebbe tutto il lavoro possibile con un'orchestra («crescente, calante, troppo forte, troppo piano; troppo presto, troppo tardi»)<sup>247</sup>. Non c'è posto per la mediazione della memoria o del bagaglio di conoscenze con cui ogni orchestrale giunge al suo ruolo. Celibidache dichiara di voler «eliminare la stratificazione dell'esperienza» (*Jardin*) e chiede ogni volta una «reazione spontanea», condivisione partecipe: nel primo tempo della Nona di Bruckner, (b. 101, p. 14),

---

243 D. RAVETTI, "Chi guida?", cit., p. 89.

244 Prova della *Quinta Sinfonia di Bruckner* cit., *ibid.*

245 Prova dell'*Agnus Dei* dal *Requiem* di Mozart con il coro solo, *Jardin* cit.

246 Prova della IX Sinfonia di Bruckner, I movimento, inizio del secondo tema, b. 97 (cfr. Appendice 2).

247 NICOLAI, *L'om in mi bemolle*, cit., p. 17.

chiede di «non suonare, ma dirigere con i primi violini, altrimenti è come un'ammucchiata di attacchi». È molto vigile a che nelle ripetizioni (che non sono mai ripetizioni), ci sia sempre una presenza di coscienza: così, ad esempio, nello stesso punto della Nona, si lamenta che il secondo passo non sia «venuto bene come la prima volta»; o che, nel secondo tema, la seconda volta le due crome siano eseguite «senza pensiero». Durante le prove del Kyrie della Messa in Fa minore di Bruckner, alle voci maschili, nella seconda entrata del tema, chiedeva di realizzare il senso di continuità cantando come se fossero già stati presenti nella prima entrata.<sup>248</sup> In tal senso si faceva cenno, in apertura di paragrafo, ad una umanizzazione del suono. Che vuol dire anche primato della dimensione “umana”, e non tecnica, dell'espressività. Sintomatico, a tal proposito, il lavoro sul vibrato, che Celibidache non vuole meccanicamente troppo rapido, raccomandando di renderlo «indipendente», di trovare «la relazione interna al contenuto»:

Il vibrato era assai vivo. Oggi è morto, [è stato messo] al servizio di un'idea. Oggi “espressivo” equivale a “molta intensità”. È meccanico. [...] Se ti fai ispirare dal suono non ne esci più. La conseguenza del primato del virtuosismo è la mancanza di ricchezza. Tutti vibrano in modo elettrico, americano. Ma cos'è il vibrato? È la maniera personale di dare vita commisurata a te e al tuo strumento. È inimitabile. Era una dimensione dell'espressione.<sup>249</sup>

Vibrato non agitato e frenetico, grande aderenza dell'arco sono richiesti da Celibidache al fine di ottenere, specie nella tessitura più calda dei violoncelli, una sonorità densa e pastosa, di particolare colore brunito. Da questa umanizzazione della tecnica dell'arco, scaturisce, ad esempio, la levità del suono e la trasparenza che Celibidache esige ed ottiene dal tremolo. Lo teorizza nella sue lezioni:

*si ottiene un tremolo trasparente in orchestra facendo suonare tutti i violini con frequenza lenta ma differenziata. Il tremolo certamente assai lacunoso del singolo violinista (per la frequenza più lenta) presenta nella somma di venti violini un tremolo compatto ma trasparente.*

Negli esiti concreti, basta pensare ai memorabili inizi di sinfonie bruckneriane come la Quarta e la Settima, con quella sonorità aurorale che non ha termini di confronto e conserva anche in disco un fascino particolare. Nicolai ricorda il gran lavoro per alleggerire il tremolo:

---

248 P. LANG, *Messa in fa minore*, p. 21.

249 Jardin, cit.

«No, no! Niente zic-zic!» grida dal podio un derviscio infuriato all'inizio delle prove della Quarta di Bruckner. Passa mezz'ora prima che il tremolo degli archi si "diradi" e con una metamorfosi radicale si trasformi in quella primordiale nota cosmica, liberata dal peso della materia grezza: «L'om in mi bemolle maggiore», come mi ha fatto notare un collega non certo incolto.<sup>250</sup>

Non esiste demarcazione fra teoria e prassi: i concetti passati in rassegna in sede teorica sono tutti operanti in fase di prove. Già in questa scelta di esempi si è trovata traccia di riduzione, articolazione, spazializzazione. Ma, riaffermando anche le tematiche orientali del pensiero di Celibidache, due concetti esigono di essere richiamati: «consapevolezza» e «perdita del sé». Quando Celibidache lavora sulla concertazione richiamando a ogni pie' sospinto l'attenzione alla condotta delle voci, alla continuità spaziale, all'organizzazione della struttura, alle relazioni fra le parti e di ogni parte col tutto, sta chiedendo ad ogni suo strumentista di essere lì, presente, nella consapevolezza. La consapevolezza dell'ascolto. Ascolto di sé e, soprattutto, ascolto degli altri, perché l'organica integrazione del tutto esige una compartecipazione:

Perché non un po' più forte? Quanto forte? Quanto lo consentono i primi violini. (Bruckner, IX Sinfonia, I mov., dalla lettera D).

Le armonie di fagotto e corno devono essere suonate come fossero quattro corni e quattro fagotti. [...] Corni e fagotti da soli. Difficile per i corni adattarsi alla morbidezza del suono dei fagotti. Non si mescolano, hanno una diversa costituzione di suoni e diversa durata. [...] Tutti i fiati durano un po' di più...Teniamoci al tenuto dei fagotti. (Mozart, Sinfonia *Jupiter*)

Meravigliosamente ricco questo modo di far musica, ma di questa ricchezza dobbiamo mettere via una parte; i violoncelli riprendono il tema dai secondi violini; dovete assottigliare il suono, altrimenti i violoncelli non possono emergere. (Bruckner, IX Sinfonia, I mov., secondo tema)<sup>251</sup>

Gli esempi si potrebbero moltiplicare. La risposta alle leggi cosmiche insite nel materiale, il riconoscimento della fisionomia del fraseggio, la partecipazione consapevole all'organizzazione del tutto comportano la rinuncia al senso della soggettività. L'emergere del singolo non ha ragione d'essere: «Non puoi rimanere attaccato alla tua personalità»; «Voler essere il più grande o fare musica? Fai ciò che ti piace».<sup>252</sup>

Sono istruttivi anche i suggerimenti ch'egli dava agli assoli di violino e viola nella seconda sezione del *Credo* («Et incarnatus est») [della Messa n. 3 in Fa minore di Bruckner]: nonostante la raffinatezza dell'esecuzione, secondo lui questi passaggi solistici andavano suonati con effetto «lontanissimo, senza una presenza diretta e dunque modellati senza palesarne troppo la qualità solistica [...]».<sup>253</sup>

---

250 H. Nicolai, p. 17

251 *Le Jardin*, cit.

252 Ivi.

253 P. LANG, *Vivere l'esperienza della continuità e dell'unità: musica spirituale nata da uno spirito sinfonico*, nel fascicolo accluso al cd EMI 5 56702 2, «Celibidache Edition» II, Messa n. 3 .



L'orrore "occidentale" per la vacuità, il Nulla sotteso al sistema di pensiero orientale rischia di ridestarsi prepotente. Chi pone il senso di una individualità singola nell'universo sonoro, può soffrire di questo lavoro sulla omogeneità, di questa richiesta di ridimensionarsi fino, talora, a buttar via parte dell'esuberanza sonora di cui pure si è capaci. Si può soffrire del Celibidache «personalizzatore di orchestre».<sup>254</sup> O si può vivere questa dimensione nei termini propri di un'esperienza meditativa di marca orientale:

The sounds cease to be sounds. They join, they melt, into a celestial balance. And we who experience them lose ourselves -- in them. There is for us no more consciousness of subject, and no more consciousness of object [...]. There is only consciousness -- pure consciousness. [...] Celibidache insists on no less than creating the conditions for this narcotic, celestial experience of beauty without interruption in every piece. To create these conditions, we must present the sounds in such a way that they are transcendently beautiful; we must unfold the sounds so that the open listener can, through focusing his attentive consciousness exclusively on them, have an experience characterized by loss-of-self, an experience that is subject-less and object-less. The sounds must be present so that the subject is not a necessary component of the experience: they are present in that way when every attribute of every sound participates in a single entity – a unity.<sup>255</sup>

Che il laborioso "scavo" delle prove conduca alla riuscita dell'impresa somma (il manifestarsi della musica) non è mai garantito con certezza. Celibidache stesso riconosceva che solo in una modesta percentuale nei suoi concerti si realizzava quella la perfetta integrazione dell'intero,<sup>256</sup> eccezionali stati di grazia in cui tutto si tiene. Il pericolo di questo "passare sotto lente d'ingrandimento" l'intera trama dell'intreccio sonoro, pericolo ammesso anche dai critici a lui favorevoli, stava appunto nello sgranare troppo quella trama, rischiando di compromettere la compattezza del tutto.<sup>257</sup> Rispetto a quest'esito complessivo, che ambisce alla condizione privilegiata dell'illuminazione, la prova sembra assumere valore estetico autonomo. Le prove di Celibidache non "confezionano" un'esecuzione. Sono un percorso molto interiorizzato, nel quale si lascia spazio a leggi universali, alle forze attive in campo, ci si identifica con la fisiologia dei suoni, si esperisce la non-dualità del rapporto uomo-suono; si impara a vivere delle relazioni, riconoscere delle funzioni e a reagire a condizioni esecutive sempre diverse perché quelle funzioni si attualizzino nuovamente. L'eventuale mancato adempimento finale non sottrae forza all'intenzione vissuta nelle prove che divengono sorta di contraltare dialettico, o se si vuole paradossale, all'esecuzione compiuta: la prova è il luogo dell'interruzione continua, della focalizzazione del dettaglio,

254 Cfr. *Celibidache e Bologna*, cit., p. 50.

255 THAKAR, *Tribute to a Teacher*, cit.

256 Cfr. T. ZELLE, *Sergiu Celibidache – Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music*, Diss. Arizona State University, Ann Arbor, Michigan, 1996, p. 87.

257 Uno studioso estremamente vicino a Celibidache come Matthias Thieme non ha mancato di dichiarare eccessiva la dilatazione dell'Adagio nella versione della Quinta Sinfonia accolta nella «Celibidache Edition» della EMI, che con i suoi 24'14" è senza forse la più lenta nella storia discografica della sinfonia. La versione di Karajan, pure lentissima, non oltrepassa comunque i 21'26". Per dare un'idea anche solo cronometrica di queste scelte metronomiche è il caso di ricordare che gli altri grandi interpreti di Bruckner del Novecento (Furtwängler, i fratelli Jochum, Horenstein, Tintner) si attestano tutti poco sopra i 15'.

dell'esemplificazione minuta. In luogo della "poetica dell'intero" organicamente sviluppato, vi si celebra la "poetica del frammento". La reiterazione del "No!" è l'avvento che spera di giungere all'epifania del «perenne sì!» in cui, per Celibidache, consiste la Musica.

#### 4. Cattedrali sonore. Sulle esecuzioni bruckneriane di Celibidache

##### 1. Premessa

Uno studio sulle interpretazioni di Sergiu Celibidache dovrebbe occupare tanto spazio da configurarsi come ricerca autonoma.<sup>258</sup> Il progressivo recupero dei nastri che hanno conservato le sue esecuzioni pubbliche permette oggi di studiare in modo dettagliato lo sviluppo della sua carriera, i gusti e gli orientamenti, nonché di definire le tappe di una evoluzione stilistica che potrebbe riassunta in tre periodi: quello berlinese, quello degli «anni di vagabondaggio», infine il periodo di Monaco. Come sappiamo, Celibidache nella maturità parlava con fastidio delle sue acclamatissime esibizioni degli anni berlinesi, quelli che Günter Wand ha definito la sua «fase dionisiaca».<sup>259</sup> Le registrazioni disponibili di quel periodo comprendono opere canoniche del periodo classico e romantico insieme a parecchia musica contemporanea, Prokof'ev Busoni Hindemith Šostakovič (della cui Settima Sinfonia, scritta nel 1941 durante l'assedio di Leningrado, Celibidache diresse la prima esecuzione tedesca il 21 dicembre 1946). Alcune di esse documentano una tecnica già magistrale, e un pensiero musicale altamente peculiare. La Sinfonia *Classica* di Prokof'ev, lo si ricordava nel primo paragrafo, se presenta nella versione del 6 luglio 1946 una concertazione più tradizionale rispetto alla tarda esecuzione monacense, ha però una freschezza e uno slancio ammirevoli, e supera in cordialità e comunicativa la "famigerata" registrazione discografica del 1948. Nel grande repertorio tedesco si nota una maggiore oggettività, quasi una maggior cautela. Che poi i Berliner Philharmoniker conservassero anche sotto la bacchetta dell'assistente di Furtwängler alcune peculiarità del loro direttore stabile, è comprensibile. Nella Quarta Sinfonia di Brahms, registrata il 21 novembre 1945, al di là delle durate complessive quasi sovrapponibili a quelle della esecuzione furtwängleriana più vicina nel tempo, risalente al dicembre 1943 (cd Music & Arts), è da notare una interessante fedeltà al modello in certi dettagli. Furtwängler apre la sinfonia con un tempo pari a minima = 60; da b. 19 accelera in modo evidente, sì che alla ripresa del conseguente del tema, dal levare di b. 27, il tempo è divenuto pari a minima = 84. Furtwängler rende tangibile, drammatizzandola, una caratteristica del processo sinfonico, che tende "naturalmente" a un passo più spedito attraverso le suddivisioni che variano e elaborano la ripresentazione del tema principale. In Celibidache i tempi sono assai meno divaricati tra minimo e massimo, ma la situazione generale è simile: il tempo di apertura è 66 per la minima, ma da b. 19 anche Celibidache accelera

---

258 È auspicabile che si possa prima o poi disporre di una monografia dedicata al *corpus* delle registrazioni celibidachiane, edite e inedite, sul modello di quella di J. ARDOIN, *The Furtwängler Record*, Portland, Amadeus Press, 1994.

259 CH. HUSS, intervista a G. Wand, «CD Classica», XIII, n. 129, febbraio 2000, p. 27. Cfr. sopra, capitolo I, 1.4.

gradualmente, e giunto allo stesso punto di b. 27 il suo tempo è diventato minima = 78. Si tratta insomma di un'eco piuttosto nitida delle scelte del maestro, che l'orchestra, adusa alle sue ben note fluttuazioni, potrebbe anche aver spontaneamente "imposto" al giovane sostituto. In ogni caso, nella versione registrata a Milano il 24 marzo 1959 con l'Orchestra della RAI (cd Frequenz), il tempo è molto più stabile, e oscilla tra 72 e circa 78 nell'episodio considerato; a Monaco, nella esecuzione del 16 marzo 1985, pubblicata nel III volume della «Celibidache Edition» EMI, abbiamo invece 66 all'inizio e circa 72 a b. 27. Un incremento ridotto, che contribuisce a rendere più vivo il movimento in ottavi dei legni e delle viole tra b. 19 e b. 26, ma senza porsi come elemento di spicco nella condotta del passo.

Si deve comunque osservare che Celibidache mostrava già a Berlino alcuni aspetti tipici del suo "stile" direttoriale. Nella Quarta di Brahms, l'Andante è più disteso che nelle esecuzioni di Furtwängler, e lo stesso vale per i tempi lenti delle poche sinfonie di Mozart e Haydn da lui dirette in quel periodo, in cui il melos si effonde con lirismo intenso, senza la minima preoccupazione di carattere "filologico". D'altra parte *Romeo e Giulietta* di Čaikovskij (registrazione del 25 marzo 1946) ha già una forza espressiva lancinante, coniugata con i tempi dilatatissimi che sembrerebbero invece una caratteristica dell'ultimo Celibidache.

Questi pochi cenni permettono di capire quanto sia problematico tentare di offrire in un limitato numero di pagine un quadro dettagliato della carriera di Sergiu Celibidache. Per evitare di procedere in modo discontinuo, selezionando sulla base di scelte soggettive autori e registrazioni distanti tra loro, in questo paragrafo concentreremo dunque l'attenzione su un solo autore, che come si è accennato nella introduzione incarna in modo esemplare la concezione musicale del direttore rumeno: Anton Bruckner.

## 2. *Celibidache e Bruckner. Questioni generali*

Vi sono validi motivi per la scelta di Bruckner come compositore di riferimento in un esame delle interpretazioni di Celibidache. Nell'ultimo quindicennio della sua vita proprio le esecuzioni bruckneriane con l'orchestra dei Münchner Philharmoniker, fatte conoscere sia in Occidente sia in Asia nel corso di numerose tournées, assursero al rango di eventi straordinari, e guadagnarono al direttore fama mondiale come massimo interprete del sinfonista austriaco.<sup>260</sup> Celibidache ha più volte ripetuto di considerare Anton Bruckner uno dei maggiori compositori della tradizione occidentale. Vedeva in lui anzitutto un mistico, un autore di musica sacra anche quando componeva sinfonie per grande orchestra. Nel film *Le jardin de Sergiu Celibidache* (1995)<sup>261</sup> è riprodotto un frammento di conversazione (in francese) in cui il direttore sintetizza così il suo punto di vista:

---

<sup>260</sup> Sul Bruckner di Celibidache cfr. JAMES TESS, *Celibidache and Bruckner*, «Music Theory Online», vol. 4.5, 1998; M. THIEMEL, *Celibidache-Edition, II*, «Freiburger Universitätsblätter», n. 143, März 1999, pp. 178-181.

<sup>261</sup> *Der Garten des Sergiu Celibidache*, Absolut Medien, Dokumente 298.

Per lui, il tempo è diverso rispetto agli altri compositori. Per un uomo normale, il tempo è ciò che viene dopo l'inizio. Per Bruckner, il tempo è ciò che viene dopo la fine. Tutte le sue apoteosi finali, la speranza in un altro mondo, la speranza di essere salvato, di essere battezzati di nuovo nella luce – tutto ciò non esiste da nessun'altra parte allo stesso modo.

Come nessun altro compositore Bruckner corrispondeva inoltre alla sua visione di una integrazione organica delle parti. In questo, Celibidache si collocava in aperto antagonismo rispetto a quanti, sin dall'inizio della recezione di Bruckner, gli hanno ostinatamente negato un senso superiore della forma. Tra questi si potrebbe includere, in tempi a noi vicini, anche un nome illustre come Hans Heinrich Eggebrecht, che in *Musica in Occidente* ha parlato, a proposito di Bruckner, di «una forma della ripetizione unita a trasformazione, differenziazione, parafrasi, intensificazione, una forma basilare del parlar retorico, del voler convincere, dell'eloquenza ridondante: di ciò che in senso ecclesiastico si chiama predica».<sup>262</sup> A questo aspetto “omiletico” della musica di Bruckner Celibidache era certamente sensibile, ma non avrebbe mai condiviso la premessa dell'argomentazione di Eggebrecht relativa alla «eloquenza ridondante». Piuttosto, nella sua appassionata difesa della coesione formale bruckneriana, Celibidache sembra richiamarsi una volta di più a Ernst Kurth, il cui poderoso studio dedicato al compositore austriaco, insieme alle *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* e a *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan”*, godette di una grande fortuna negli anni Venti e Trenta.<sup>263</sup> Ora, già Kurth considerava Bruckner essenzialmente un mistico e un visionario, il punto culminante della tecnica armonica e del disegno formale del tardo Ottocento. Nella sua monografia critica aspramente quanti – come Hanslick e i suoi seguaci, riuniti nel “partito” dei sostenitori di Brahms – si erano limitati a denunciare nelle sinfonie di Bruckner vuoto gigantismo fonico, incoerenza formale e schematismi prevedibili e ingenui.

For Kurth such qualities were insignificant compared to the convulsive, explosive inner forces that invigorated such externalities. In focussing on static formalities, critics had neglected the dynamic shaping process that imbued the music, not only with grandeur and power, but with the very formal logic and sustained creative strength that Hanslick and others had denied Bruckner's music.<sup>264</sup>

Nel capitolo secondo della II parte del primo volume, dedicata alla dinamica della forma, Kurth scrive, tirando le somme di una analisi preliminare condotta su alcuni passi del finale della Sesta Sinfonia:

---

262 H. H. EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, trad. it., Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996, p. 565.

263 Le *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* apparvero presso Drechsel a Berna nel 1917, lo studio sull'armonia romantica seguì tre anni dopo (Bern, Haupt, 1920), mentre il *Bruckner*, in due tomi, uscì a Berlino nel 1925 presso Hesse, lo stesso editore che ristampò poi più volte, negli anni Venti, le prime due opere.

264 L. A. ROTHFARB, *Introduction*, in E. KURTH, *Selected Writings*, a cura di L.A. Rothfarb, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 29.

Solo il gioco ondulatorio, che sostiene in primo luogo la costruzione tematica, e dà origine alle sezioni più estese, conduce al profilo formale e ci consente di vedere la logica del suo dispiegarsi, anzitutto su scala ridotta. Ma persino da quel livello in poi, al di là delle dimensioni espanse, v'è anche un'organizzazione interna sostanzialmente diversa rispetto ai raggruppamenti formali e alla tecnica strutturale dei classici [viennesi]. Questa differenza è già divenuta una fonte di fraintendimenti: non si riesce a comprendere le grandi dimensioni e ci si perde nei dettagli.<sup>265</sup>

Altrove Kurth affronta il problema del rapporto tra l'intero e le parti nelle sinfonie di Bruckner, e afferma che esso

è basato sull'*enorme potere psichico*, da parte di Bruckner, di *ascoltare in una prospettiva che si espande costantemente*. È una caratteristica primaria della grande arte della forma quella di creare sempre delle configurazioni in base alle necessità generate dalle concatenazioni più vaste. Con Bruckner, ogni onda di sviluppo individuale è diretta verso eventi che si manifesteranno più tardi, spesso in contesti di infinita sottigliezza, e allo stesso modo rievoca eventi manifestatisi in precedenza. In lui la *funzione* esercita sempre un controllo sull'*istante attuale*; un senso di ineluttabilità lo guida anche nel processo formale.<sup>266</sup>

Questa concezione passa integralmente nell'approccio di Celibidache, che delle connessioni a distanza che reggono i processi formali nelle partiture bruckneriane è stato uno degli interpreti più lucidi e consapevoli. E ci sono buoni motivi per ritenere che una caratteristica vistosa delle sue esecuzioni bruckneriane – tale da suscitare talora perplessità anche tra i suoi sostenitori più convinti – nascesse anch'essa da una approfondita riflessione su tesi espresse da Kurth nel suo libro. Questi fa infatti discendere dalla visione generale che abbiamo sopra riportato conseguenze importanti per la prassi esecutiva. La prima riguarda il rifiuto di una condotta agogica troppo disinvolta. In una nota aggiunta al primo dei passi che abbiamo citato, Kurth critica vari modi fallaci di “interpretare” Bruckner, che si contraddistinguono per la modificazione ingiustificata della pulsazione o per la scelta di tempi del tutto inappropriati. L'adozione di «tempi non costanti, variabili» gli appare in generale una «soluzione di ripiego» per coloro che si sono “persi nei dettagli”. Sul secondo punto, cioè sulla scelta del tempo base, ecco cosa scrive:

Alcuni direttori credono di poter ottenere il controllo delle connessioni più vaste con un tempo rapido. Ma così essi confessano sin dal principio di essere sopraffatti e di non poter esercitare alcun controllo formale. C'è un tempo anche per la lunghezza; la forma di Bruckner non può essere “bevuta d'un fiato”, ma dev'essere piuttosto dominata ritracciandone le tensioni creative. Non vi è nulla di affrettato nei processi di sviluppo di Bruckner; egli stesso non perdeva occasione per mettere in guardia contro i tempi rapidi nella sua musica.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Ivi, p. 161.

<sup>266</sup> Ivi, p. 176.

<sup>267</sup> Ivi, p. 161, nota 17.

Celibidache ha letteralmente preso in parola il monito di Kurth: i tempi da lui adottati nelle sue esecuzioni del sinfonista, sebbene comprensibilmente non costanti lungo l'arco della sua carriera, sono nel complesso probabilmente i più lenti mai ascoltati in queste opere. Il rilievo vale soprattutto per le tarde esecuzioni con i Münchner Philharmoniker, mentre le registrazioni effettuate negli anni trascorsi in Svezia e a Stoccarda ci hanno conservato esecuzioni più mosse e drammatiche, e in qualche caso meno distanti – almeno sotto il profilo strettamente metronomico – da quelle di altri interpreti bruckneriani di vaglia. Si è avuto modo di ricordare nel paragrafo precedente come neppure uno studioso come Thiemel accetti senza riserve alcuni esiti di questo ultramatturo stile direttoriale. In molti altri casi però la dilatazione dei tempi appare tale solo in un mero confronto di durate cronometriche; sebbene il disco – secondo quanto abbiamo discusso nel paragrafo introduttivo di questo capitolo – tenda a far percepire più lento un determinato stacco di tempo rispetto all'esperienza diretta in sala, non c'è dubbio che l'ascoltatore disposto a consentire al direttore di far “valere le proprie ragioni” difficilmente vorrà negare al risultato, perlopiù, coerenza e saldezza. Infatti il tempo “lento” è con Celibidache, in questo del tutto in accordo con Kurth, funzione dell'articolazione. È un paradosso ricco di verità che le sinfonie di Bruckner appaiano più coese e formalmente chiare in queste letture “dilatate” che non nelle più scattanti versioni “tradizionali”.

### 3. *La fine nel principio*

Celibidache ha diretto le sinfonie di Bruckner nel corso della sua intera carriera, ma non nella loro integralità. Non risulta che abbia mai messo in programma le prime due sinfonie, la cosiddetta *Nullte*, e le messe in Re minore e in Mi minore. Abbiamo in compenso numerose registrazioni delle Sinfonie nn. 3-9, della Messa n. 3 in Fa minore e del *Te Deum*.<sup>268</sup> Le più antiche risalgono al 1958 (Messa n. 3, con l'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI) e al 1966 per le sinfonie (la Quarta, con l'Orchestra della Radio di Stoccarda). Le due «Celibidache Edition» pubblicate dalla Deutsche Grammophon e dalla EMI comprendono cofanetti dedicati alle esecuzioni bruckneriane, e grazie all'alta qualità delle registrazioni – a onta dell'odio del direttore per il mezzo tecnico – consentono, in quanto “documenti d'archivio”,<sup>269</sup> di analizzare in dettaglio le peculiarità della sua concertazione. Nelle pagine che seguono sarà necessario procedere per campioni. Ci limiteremo ad analizzare alcuni episodi, perlopiù tratti dalle sezioni di apertura delle opere prese in considerazione, in modo da dare un'idea, «anzitutto su scala ridotta», del modo in cui Celibidache faceva emergere la logica del dispiegarsi del profilo formale bruckneriano.

Esamineremo anzitutto la sezione iniziale del primo movimento della Quarta Sinfonia, confrontando una versione tra le più antiche, quella con l'Orchestra della Radio Svedese (DG), ripresa nella Philharmonie di Berlino il 24 settembre 1969, e quella monacense del 16 ottobre 1988 (EMI).

<sup>268</sup> Un elenco aggiornato nella Appendice 3.

<sup>269</sup> Cfr., in questo capitolo, il § 1.

**IV. SYMPHONIE Es-dur**  
(romantische)

**1. SATZ**

Anton Bruckner

**Bewegt, nicht zu schnell** 10

1. Flöten  
2. Flöten  
Oboen 1. 2.  
1. in B Klarinetten  
2. in B Klarinetten  
Fagotte 1. 2.  
1. 2. in F Hörner  
3. 4. in F Hörner  
1. 2. in F Trompeten  
3. in F Trompeten  
Alt, Tenor Posaunen  
Baß Posaunen  
Baß-Tuba  
Pauken in Es u. B.  
Violine 1  
Violine 2  
Viola  
Violoncell  
Kontrabaß

*Immer deutlich hervortretend*  
*I. Solo*  
*mf*  
*p* *dimin.*

**(Bewegt, nicht zu schnell)**  
***ppp* sempre (ohne Anschwellung) \***  
*trem.*

**(Bewegt, nicht zu schnell)** 10

\* (Klammer Bruckners)  
© Copyright 1953 by  
Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien

Es. mus. 1: A. Bruckner; *Quarta Sinfonia, I movimento*

Come è noto l'opera si apre con un pedale di tonica di Mib, tenuto da tutti gli archi in tremolo, *ppp*. Su di esso si innesta il corno solo (*mf*) alla b. 3, con una figurazione che dalla quinta di Mib scende alla tonica e vi risale; a b. 7, nella ripetizione senza variazioni ritmiche del motivo, viene introdotto il VI grado abbassato; seguono altre due ripetizioni, la prima del tutto fedele all'originale, l'ultima, con funzione di chiusa, che muove stavolta dalla tonica Mib, scende alla sottodominante e risale alla tonica.

hervoortretend fort u. fort.

20 30

Fl. 1. hervoortretend fort u. fort

2. hervoortretend fort u. fort

Ob. 1. hervoortretend fort u. fort

1. in B. hervoortretend fort u. fort

Klar. hervoortretend fort u. fort

2. in B. hervoortretend fort u. fort

Hrn. 1. in F. p

Viol. 1. divisi

Viol. 2. divisi

Vla. divisi

Vc. Kb.

20 40 30

Fl. 1. poco a poco cresc. sempre cresc.

2. poco a poco cresc. sempre cresc.

Ob. 1. 2. poco a poco cresc. a 2. sempre cresc.

1. in B. poco a poco cresc. sempre cresc.

Klar. poco a poco cresc. sempre cresc.

2. in B. poco a poco cresc. sempre cresc.

Hrn. 1. 2. in F. (1) mf cresc. cresc. sempre

Viol. 1. poco a poco cresc. sempre cresc.

Viol. 2. poco a poco cresc. sempre cresc.

Vla. poco a poco cresc. sempre cresc.

Vc. Kb. poco a poco cresc. (mf) sempre cresc.

40

Es. mus. 1 (continuazione)

Si tratta di un organismo tematico che, nella sua intenzionale elementarità, si articola secondo il modello classico in quattro motivi simmetrici e corrispondenti: li possiamo designare come Originale (D-T-D)-Contrasto (Tp-T-D)-Ripetizione dell'originale (D-T-D)-Conclusione (T-S-T). Il basso del tremolo, immobile per 11 battute, inizia a muoversi da b. 12, in concomitanza con la ripetizione dell'originale, e scende da Mib2 a Mib1, cromaticamente sino a Sib1, e poi diatonicamente per completare l'ottava minore. Alle bb. 15-16 il gesto del basso si ravviva con il movimento dei II violini, che dallo statico Sol2 salgono a Mi3 e percorrono poi l'arco Re3-Reb3-Dob2. Le due esecuzioni di Celibidache sono notevolmente dissimili tra loro, negli aspetti strettamente misurabili come nel tono generale, e si ha l'impressione che solo a Monaco il direttore sia riuscito a ottenere dall'orchestra –



Es. mus. 1 (fine)

largamente superiore a quella svedese – una espressione compiuta del proprio pensiero. Nella più antica il tempo per tutta la sezione del I tema (che si estende per 74 battute) oscilla tra 48 e 52 per la minima (il brano è in tempo tagliato), in quella del 1988 la pulsazione di base scende a circa 44. Tempi, specie il secondo, decisamente più larghi del consueto: Karl Böhm, nella prima incisione discografica della Quarta (Dresda 1936, EMI), muove tutta questa parte introduttiva a circa 63 per la minima, mentre Karajan (versione del 1976 con i Berliner Philharmoniker, DG) dirige le prime 40 battute a circa 58. Rispetto ad altre versioni in quella di Celibidache vi sono inoltre due elementi altamente peculiari: anzitutto la spazializzazione delle note del corno, in secondo luogo la qualità sonora del tremolo, la sua dinamica interna, e il rapporto tra lo strato dell'accompagnamento e il canto dello strumento solista.

Nella versione del 1969 il tema del corno scorre con fluidità, su un tempo relativamente stabile (sia pure nella lieve oscillazione indicata (che si diluisce però, è il caso di ricordarlo, nell'arco di 74 battute), l'articolazione del sedicesimo è estremamente chiara, con una minima tendenza ad allargare il tempo per conferire plasticità all'intervallo di quinta; rispetto alla versione successiva il senso di proiezione in avanti è notevolmente più pronunciato, anche se il passo complessivo risulta ovviamente assai più comodo di quello di Karl Böhm, il cui tempo non è dissimile da quello di Eugen Jochum nella esecuzione pubblica del 16 gennaio 1975 al Concertgebouw di Amsterdam (cd Tahra Tah 165). A Monaco, invece, lo scenario è diverso, poiché dalla b. 4 in avanti il tempo è determinato proprio dall'articolazione del sedicesimo: estremamente chiara e spaziata, che appoggia con calma il riemergere della quinta superiore, l'«estroversione» dell'intervallo. Si determina così un fortissimo senso della risoluzione, nonché una chiara percezione della diminuzione di tensione sulla nota inferiore. La calma straordinaria che emana da questa enunciazione del motivo determina, come vedremo più avanti, il prosieguo del processo formale.

Quanto al tremolo, è il caso di tornare per un momento a Kurth. In una nota nel capitolo che si occupa della Sesta Sinfonia, cui già abbiamo fatto riferimento, il teorico scrive:

Per l'esecuzione di un tremolo c'è in genere una enorme differenza se esso fa parte di uno sviluppo crescente ovvero declinante. Ma in tutti questi casi, come è sicuramente evidente, non si dovrebbe avere un'esecuzione *ritmicamente esatta* del tremolo – in sedicesimi o trentaduesimi o terzine ecc. – ma lo si dovrebbe eseguire del tutto indistinto e, ciò che più conta, come il *fremere di una forza*. In particolare le note di un tremolo iniziale [...] sono per Bruckner qualcosa che si colloca tra la forza e la sonorità, sono impulsi della volontà che diviene suono.<sup>270</sup>

Nella quasi totalità dei casi i direttori realizzano il tremolo con una vaga indistinzione lungo tutto l'episodio considerato, indistinzione legittimata da quanto Bruckner stesso ha scritto sulla partitura sopra la sezione degli archi: *ppp sempre (ohne Anschwellung)*. Vi sono peraltro differenziazioni nella condotta generale: nella versione di Böhm, realizzata però nell'era del 78 giri, il suono degli archi è in notevole evidenza, consistente e pieno: parafrasando Kurth, si potrebbe dire che qui “la volontà”, sin dall'inizio, “si è fatta suono”. Karajan, grazie alla ripresa indubbiamente superiore, propone un suono più lontano, anche se teso e corposo: una scelta paradigmatica per tutti gli altri direttori di riferimento, da Jochum a Sawallisch. Celibidache batte una via diversa. La rarefazione del tremolo che riesce ad ottenere dagli archi dei Münchner Philharmoniker, che tanto stupore aveva suscitato in Nicolai durante la prima prova, conferisce al Mi bemolle una trasparenza e una distanza spaziale probabilmente senza termini di confronto.<sup>271</sup> Si direbbe che solo in questo inizio in cui il primo suono si situa in estrema prossimità al silenzio giunga a compimento un'idea che ricorre nella letteratura su Bruckner della

<sup>270</sup> KURTH, *Selected Writings*, cit., p. 160, n. 14.

<sup>271</sup> Sui leggendari pianissimi di Celibidache, e sulle tecniche per ottenerli, cfr. in questo capitolo il § 3.

cerchia intorno a Kurth. August Halm, nel suo volume *Die Symphonie Anton Bruckners*,<sup>272</sup> affermava: «Lo sentiamo: qui non abbiamo l'inizio di un pezzo di musica, ma piuttosto è la musica stessa a cominciare». Inoltre quello che colpisce nell'esecuzione è proprio il «fremere di una forza», che allorché inizia il movimento discendente nei bassi emerge con un'evidenza inusitata, senza però mai velare il predominio sonoro delle reiterazioni del motivo nel corno. Questo movimento “colora” la ripetizione letterale del motivo d'apertura, e può emergere sino ad assumere quasi dimensione protagonista proprio perché la linea superiore presenta ora qualcosa che l'ascoltatore già conosce, e che viene qui variata grazie alla presenza di una nuova voce. La diversa funzione dello stesso motivo – originale all'inizio, in questo luogo formale dell'organismo tematico, per così dire “in terza posizione”, diviene contrasto del contrasto prodotto dal secondo motivo che aveva aggiunto il VI grado – è sottolineata dal cambiamento armonico, e Celibidache sembra l'unico a essersi posto il problema di creare una interdipendenza spaziale tra le due voci. Nella versione di Karajan, ad esempio, tutta la parte degli archi scorre via senza il minimo rilievo, e neppure in esecuzioni più sensibili, come quella di Jochum, l'equilibrio tra la voce superiore e la linea dei bassi suona così «intenzionato» come nella esecuzione monacense di Celibidache. Quando poi la figura discendente passa ai secondi violini a b. 15 l'effetto è ancora più emozionante, poiché nel tessuto del tremolo compaiono per la prima volta le note della terza ottava; in tal modo il lento procedere del motivo principale verso la chiusura sulla tonica viene intensificato dal fremito luminosissimo dei violini. (In questo passo la versione del 1969 è meno eloquente, anche se le variazioni dinamiche nella fascia del tremolo sono sicuramente avvertibili.)

A b. 19 il tema del corno passa ai legni, poi da b. 35 inizia il lungo crescendo che conduce a b. 51 alla presentazione in *fortissimo* del vero e proprio tema principale. Prima di questo punto, nelle più importanti registrazioni discografiche della sinfonia, non è raro ascoltare variazioni di tempo anche rilevanti. Interessante è il caso di Wilhelm Furtwängler, che in una registrazione dal vivo del 1951 al Deutsches Museum di Monaco, con i Wiener Philharmoniker (cd Music & Arts), segue una via radicalmente diversa rispetto a quella del suo allievo. La registrazione è troppo sfocata per poter restituire adeguatamente la concezione del direttore berlese, e certi dettagli tirati via – come l'articolazione del sedicesimo del corno all'inizio, che addirittura si perde, quasi indistinto, e non appoggia l'apertura dell'intervallo di quinta ascendente – si possono spiegare in parte anche con la scarsa qualità della ripresa sonora. In ogni caso tutta la sezione del I tema appare sotto la sua direzione più asseverativa e perentoria; da b. 43, dove archi e legni presentano figurazioni ascendenti che già fanno sentire lo schema ritmico del tema principale (due semiminime seguite da una terzina), Furtwängler inizia una delle sue accelerazioni travolgenti, chiudendo via via più “frettolosamente” le terzine e giungendo al tema principale in un'atmosfera di estrema concitazione. Karajan, che aveva iniziato la sinfonia dirigendo le minime a circa 58, accelera anch'egli, ma in modo più equilibrato, nel

---

272 München, Müller, 1913. La citazione che segue ivi, p. 42. Cit. in KURTH, *Selected Writings*, cit., p. 154, n. 5.

corso del crescendo; all'ingresso del tema principale il suo tempo è suppergiù 69, con una tendenza a stringere sia pure di pochissimo le terzine di semiminime sul tempo debole di battuta. Una fluttuazione del metronomo di segno opposto si trova invece in Böhm, che da b. 43 rallenta progressivamente, certo per conferire maggiore solennità al tema in arrivo. È altamente probabile che il severo Kurth avrebbe disapprovato queste soluzioni di direttori comunque prestigiosi, e – è persino banale ricordarlo – dal saldissimo senso formale. Nel seguito del passo citato sopra (cfr. nota 8) relativo ai direttori che modificano arbitrariamente i tempi, Kurth osserva infatti, quasi criticando in anticipo Furtwängler e Böhm:

Inoltre, se diciamo che l'andatura di base deriva dal carattere tematico (il che, per inciso, è ovvio per *qualsiasi* musica), ciò vuol dire che le indicazioni di tempo si riferiscono più al carattere dei temi che non al tempo vero e proprio. Il mutamento che conduce a un nuovo tema produce automaticamente un nuovo tempo; ma all'interno degli sviluppi nulla è più errato che un continuo cambio di tempo. È necessario in particolare mettere in guardia contro la tendenza ad accelerare quando ci si avvicina ad una meta, o, per contro, contro quei ritardandi introdotti nel momento che precede un punto culminante, in cui certi direttori spazzano l'aria con gesti vistosi, e che sono del tutto fuori di luogo per la musica di Bruckner. Queste banalità sono solo la prova che non si è in grado di seguire la tensione interna della progressione che via via si intensifica. Se si ha il senso della progressione, il tempo richiede a malapena di essere controllato.<sup>273</sup>

Non c'è quasi bisogno di sottolineare la totale identità di vedute, su questo punto, tra Kurth e Celibidache. Nel caso dell'episodio preso in esame nelle due versioni della Quarta, la scelta di fondo di Celibidache conferisce una qualità particolare sia al crescendo sia alla presentazione del tema, dal quale si può ricavare una prospettiva generale. In genere, tutte le sue esecuzioni bruckneriane mantengono il tempo con una costanza straordinaria nelle grandi sezioni formali, che in tal modo risultano sempre chiaramente afferrabili. All'interno di una pulsazione così regolare le diverse configurazioni motiviche creano una fitta rete di relazioni incrociate, che possono essere ascoltate e integrate ad una ad una. Tornando alla Quarta, il tema entra con la necessaria maestosità, ma senza lo sconvolgimento tellurico che caratterizza quasi tutte le altre interpretazioni: Celibidache cerca la continuità piuttosto che la frattura, non ridimensiona certo la carica drammatica della musica, ma si capisce che persegue anzitutto la realizzazione della massima coesione. In questo modo la già ricordata struttura ritmica che unifica da un lato le figurazioni ascendenti che preparano l'ingresso del tema, dall'altro il tema stesso, diviene un elemento aggregante della forma, e l'ascoltatore è invitato a contemplare queste relazioni che si svolgono dinanzi a lui in un processo che si snoda con una grandiosa calma, non meno potente delle soluzioni più "teatralizzate" di Furtwängler e degli altri maggiori interpreti. In questo processo il tema-personaggio è ricondotto organicamente al contesto che lo ha generato, appare un denso coagulo di

---

<sup>273</sup> Ivi, p. 162, n. 17.

materia sonora a partire da elementi motivici via via infittitisi, e non una irruzione che si contrappone a quanto lo precedeva. Si realizza così una superiore logica della trasformazione.

**IX. SYMPHONIE D-MOLL**

Anton Bruckner

Feierlich, Misterioso. 10

1. Flöten  
2.3.  
1. Oboen  
2.3.  
1 in B Klarinetten  
2.3 in B  
1. Fagotte  
2.3.  
1.2 in F  
3.4 in F  
Hörner  
5.6 in F  
T.8 in B tief  
1 in F Trompeten  
2.3 in F  
Alt, Tenor  
Posaunen  
Baß  
Kontra-Baß  
Pauken  
Violine 1  
Violine 2  
Viola  
Violoncell  
Kontrabaß

Feierlich, Misterioso. 10

© Copyright 1951 by  
Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien

*Es. mus. 2: A. Bruckner, Nona Sinfonia, I movimento*

Quanto Celibidache avesse a cuore il principio della continuità prodotta dalla consapevolezza delle relazioni lo dimostra anche la sezione analoga del primo movimento della Nona Sinfonia. Qui le dimensioni sono ancora più vaste,<sup>274</sup> e l'ascesa che conduce al tema principale passa attraverso gradazioni assenti nell'altra sinfonia. Anche in questo caso abbiamo due registrazioni separate da oltre

<sup>274</sup> La prima sezione occupa 76 battute, ma a differenza che nella Quarta, dove dopo la esposizione il primo tema viene elaborato e conduce al secondo, nella Nona viene presentato un'unica volta, ed è seguito da un lungo ponte modulante che si estende sino a b. 96.

ventun'anni: quella con l'Orchestra della Radio di Stoccarda, del 5 aprile 1974, e quella di Monaco del 10 settembre 1995. Nell'Appendice 2 abbiamo riportato la traduzione completa delle prove effettuate dal 4 al 7 settembre 1995, accluse al cd della collezione EMI, che permettono di esaminare nei dettagli la matura concezione del direttore rumeno. Va precisato che in questa sinfonia la divaricazione tra lo "stile maturo" e lo "stile tardo" di Celibidache si fa ancora più vistosa.

[illegible]

*Es. mus. 2 (continuazione)*

La prima versione presenta tempi del tutto in linea con la tradizione interpretativa centroeuropea, estendendosi per 59'20", contro ad esempio i 58'29" di Furtwängler (Berlino 1944, cd Music & Arts) e i 61'38" di Karajan (cd DG), che però in un'esecuzione pubblica del maggio 1978, a Vienna, era sceso a 57'55" (un'esecuzione per certi aspetti eccezionale per il vigore drammatico e l'intensità espressiva).<sup>275</sup> Invece la seconda versione tocca i 76'50", con uno Scherzo che sfiora i 14' (è il caso di ricordare che

---

<sup>275</sup> È stata pubblicata nel 2003 dalla etichetta Andante, RE-A-4070.

nell'esecuzione del 1944 Furtwängler lo aveva diretto, con una violenza ritmica degna di Bartók, in soli 9'21"). Tuttavia anche qui l'indicazione delle durate può solo suggerire un profilo superficiale dell'esecuzione, che anche se non universalmente accettata presenta molti motivi di fascino.<sup>276</sup>

Anche nell'introduzione della Nona i corni sono gli strumenti guida (otto, però, contro il solista dell'altra sinfonia), sostenuti dagli archi in tremolo, con l'eccezione dei contrabbassi che suonano il Re1 come nota tenuta. Come nella Quarta, i corni costruiscono a poco a poco un organismo che presenta in successione tonica, medianta e dominante, ogni volta ricadendo sulla tonica, e toccando di nuovo i due gradi superiori cui si aggiunge a b. 16 il II, Mi. Solo a b. 19 si ha un'improvvisa modulazione che attraverso il secondo grado abbassato conduce a Do bemolle maggiore. Nei termini della teoria di Celibidache (cfr. cap. II), nelle prime 18 battute l'elemento generatore della forma è l'opposizione tra una relativa angolarità (*Eckigkeit*) prodotta dagli intervalli di quinta dei corni e la spianatezza (*Flächigkeit*) del contesto (intervalli di terza e di seconda). La svolta di b. 19 è significativa perché il tema ascendente dei corni, che in poche battute sale dal Re2 al Do4, fa apparire retrospettivamente spianato il paesaggio intervallare precedente, e con la sua improvvisa angolarità crea una opposizione al ristagno delle battute introduttive. Il Do bemolle dev'essere inteso come punto culminante su scala locale, dopo il quale si ha l'inizio di una compressione, cui segue un apice secondario sul Mib di b. 24. Soltanto a b. 27 prende avvio una nuova onda che conduce, attraverso un crescendo concepito "a terrazze", alla scansione del grandioso tema degli ottoni da b. 63. Celibidache nelle due versioni ha sviluppato due diversi itinerari esecutivi.

A Stoccarda sottolinea il rapporto tra "vette" e "vallate" tra le bb. 19-21 e 24-26, introducendo un leggero diminuendo dopo il Do bemolle, e facendo accennare ai corni un nuovo, lieve crescendo sull'ascesa al Mib. A Monaco il volume sonoro raggiunto nella b. 21 si mantiene invece stabile, la sonorità è piena e impassibile. Si tratta di una concezione più lineare, più "kurthiana", che in questo caso evita l'eccessiva tornitura dei dettagli per garantire una maggior coesione su scala più ampia. Nel *Bruckner* Kurth aveva interpretato l'onda di b. 19 e sgg. come conclusione della sezione introduttiva, dal carattere dinamicamente recessivo, che scarica la tensione accumulata in virtù della "scura" tonalità di Do bemolle, che appartiene al circolo delle sottodominanti. E di nuovo rivolgendosi ai direttori d'orchestra esortava a non intridere di pathos e di sentimentalismo l'apice secondario su Mi bemolle di b. 24: «Niente "figura singhiozzante", come si sente fare in continuazione, solo un sentimento naturale di forza, di potere formale, di *pura musica*!»<sup>277</sup>

276 Il secondo tema, ad esempio, è condotto con un'ampiezza quasi inconcepibile: il tempo è anche qui tagliato, ma Celibidache batte i quarti a circa 50, il che significherebbe 25 (!) per la metà. Eppure solo in questo modo diviene possibile creare una serie di relazioni che altrimenti passano quasi inosservate: come la nobile malinconia degli arpeggi dei secondi violini nelle bb. 97 e 98, e sotto di essi il cupo movimento pendolare delle viole. Quando poi a b. 167 attacca in Moderato il terzo tema – siamo nella sezione finale dell'esposizione – Celibidache mantiene la pulsazione di base di 50, ma passandola alle metà. La musica si anima e scorre, senza fretta ma con un passo ineluttabile.

277 KURTH, *Selected Writings*, cit., p. 190, n. 3.

Es. mus. 2 (continuazione)

Ed è una volta di più esattamente quello che fa Celibidache, che in entrambe le versioni realizza una estrema continuità, evitando accuratamente ogni enfasi. Tra i direttori che preferiscono una dizione più scopertamente espressiva e caricata di pathos si possono invece citare Daniel Barenboim (con i Berliner Philharmoniker, ottobre 1990, Teldec), e Karajan, nella già ricordata esecuzione di Vienna. Barenboim, che giunto a b. 19 dilata oltre misura i tempi e cerca sonorità organistiche, superando di gran lunga il semplice *forte* voluto da Bruckner, è un buon esempio di come si possa ottenere una soluzione certamente spettacolare ma tale da sovvertire le proporzioni interne della musica.

L'attenzione di Celibidache per la continuità emerge anche in particolari apparentemente insignificanti, come – durante la prova – la richiesta di pensare le singole unità motiviche *insieme*: insoddisfatto dell'esecuzione dei suoi strumentisti, che avevano articolato le due cellule Re2-Re2 e Re2-



Re2-Fa2-Re2 delle bb. 5-7 come segmenti separati, sbotta: «Direzione chiara! [...] perché così impressionistico? [...] la risposta come conseguenza, non per conto suo!». <sup>278</sup>

6

1. Fl.  
2. 3. Fl.  
1. Ob.  
2. 3. Ob.  
1. in B  
Klar.  
2. 3. in B  
1. Fag.  
2. 3. Fag.  
1. 2. in F  
3. 4. in F  
Hrn.  
5. 6. in F  
7. 8. in B  
1. in F  
Tromp.  
2. 3. in F  
A. T.  
Pos.  
B.  
K.-Bth.  
Pk.  
Viol. 1  
Viol. 2  
Vla.  
Vc.  
Kb.

Es. mus. 2 (fine)

#### 4. Espansione – punto culminante – compressione

Cercheremo infine di illustrare uno dei punti chiave della teoria di Celibidache, che si rispecchiava sistematicamente nella sua organizzazione dell'esecuzione: l'individuazione del punto di massima espansione del brano, dopo il quale, secondo il direttore, non è più possibile un accrescimento della tensione – un accumulo ulteriore di molteplicità – e di necessità deve subentrare una fase di compressione. È anche comprensibilmente il punto più problematico in una ricostruzione discorsiva

<sup>278</sup> Cfr. Appendice 2, nota 2.

della prassi di Celibidache, dal momento che, per quanto ciò possa apparire tautologico, l'esecuzione rappresenta la forma più semplice per esprimere ciò che l'esecuzione può esprimere, e solo il suo ascolto integrale consente di percepire le relazioni «in carne ed ossa», per dirla con Husserl. Ad esempio, nell'*Eroica* Celibidache individuava il punto culminante dell'intera partitura nel ritorno in *ff* del tema del finale verso la conclusione del Poco Andante (b. 381 sgg.), 50 battute prima del Presto conclusivo; ma solo se si è ascoltata tutta l'esecuzione ci si può rendere conto che l'effetto non è prodotto semplicemente da una dilatazione esteriore ("locale") del tempo e dalla sonorità, che introduce nell'orchestra beethoveniana un colore addirittura tardottocentesco: in realtà l'idea che nel principio sia prefigurata la fine veniva fatta valere da Celibidache mediante un particolarissimo rapporto tra questo punto e i picchi sonori di primo e secondo movimento. Nella sua concezione le masse accordali al culmine dell'Allegro con brio (b. 279, subito prima dell'ingresso del terzo tema in Mi minore) e della Marcia funebre (b. 76 sgg. e 98 sgg. nel I Trio; 160 sgg. dopo il fugato in Fa minore) trovano infatti una risposta e un adempimento appunto nel climax del finale, grazie a un dosaggio dell'intensità e del timbro che, all'ascolto, determinano nella simultaneità dell'esperienza dell'ascolto un legame con i punti via via precedenti.

Tuttavia il momento culminante di un brano non coincide necessariamente con un punto di massima intensità fonica. Nel primo movimento della Quinta Sinfonia di Bruckner, Celibidache, come riferisce il suo allievo Peter Bastian,<sup>279</sup> sosteneva che il punto culminante «non si trova nel fortissimo, ma nel pianissimo dei corni che sta fra i fortissimi» (bb. 325-328).<sup>280</sup> Il passo si trova verso la fine dello sviluppo, subito prima che inizi il pedale di dominante che conduce alla ripresa. Musicalmente, il pianissimo in questione presenta una variante espressiva e cantabile degli accordi in pizzicato degli archi che nell'esposizione preparavano il lirico secondo tema, incuneata tra violente figurazioni in ottavi puntati e trentaduesimi di archi e legni. Nonostante l'indicazione *fff* tutto il passo non è il più massiccio, sul piano strettamente fonico, del brano, ma sembra di capire che Celibidache considerava qui vari fattori, tematici e armonici. La tensione armonica è generata dalla tonalità di Si minore, lontanissima dalla tonica di Si bemolle maggiore (un caso analogo si trova nella ripresa del primo movimento della Sonata op. 106 di Beethoven, che Bruckner potrebbe aver avuto presente).

279 P. BASTIAN, *Un miracolo di coesione formale*, nel fascicolo accluso alla Quinta Sinfonia di Bruckner, cd EMI 5 56691 2, p. 19.

280 *Ibidem* (trad. modificata). Avverto che l'es. 3 riproduce l'ed. Peters della partitura, purtroppo con alterazioni non di Bruckner (nel passo in questione la parte dei corni è stata trasferita alle trombe).

316

Fl. I, II. II. *pp* *pp* *ff* zu 2

Ob. *ff* zu 2

Kl. *pp* *pp* *ff*

Fg. *pp* *pp* *ff*

Hr. *pp* *ff*

Tr. I. *f*

Ps. *pp* *f*

Viol. *sempre pp* *ff*

Br. *sempre pp* *ff*

Ve. *sempre pp* *ff*

Kb. *sempre pp* *ff* get.

U.E. 3595

Es. mus. 3. A. Bruckner, Quinta Sinfonia, I movimento, bb. 316-319

La ripresa in fortissimo della figurazione, a onta delle apparenze, è già in fase di compressione, poiché reitera il Fa, dominante di Si bemolle, che prepara il rientro della tonica. Inoltre subito dopo si infittiscono i richiami a materiali noti: a b. 331 (lettera M) i legni ripresentano il tema in staccato, a b. 333 gli archi fanno udire in pizzicato gli accordi originarii, infine a b. 338, in una architettura che procede per moto retrogrado, ricompare il corale che aveva caratterizzato l'introduzione, Adagio, della sinfonia (da b. 16).

320 41

U. E. 8595

*Es. mus. 3 (bb. 320-323)*

In poco spazio, dunque, Bruckner ricapitola i punti salienti della sezione espositiva; manca ormai solo il tema principale, che infatti ricompare poco dopo, a b. 363, dando avvio all'effettiva ripresa. Si deve inoltre considerare il pianissimo dei corni in sé. Bruckner introduce qui, come si è visto, la figurazione che nell'esposizione formava la preparazione e il sostegno armonico del secondo tema. Scomparsa per tutto lo sviluppo, tale figurazione si riaffaccia qui per la prima volta, in una veste e con un carattere che la distanziano di molto dalla forma originaria (cui invece si riavvicina la sua ripetizione nei legni dalla lettera M).



330 **M** poco accel. 43

Fl.  
Ob.  
Kl.  
Fg.  
zu 2  
Hr.  
Pk.

Viol.  
Br.  
Vc. u. Kb.

pizz.  
pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp

335 poco rall.

Hr.  
Tr.  
Ps. u. Tb.  
Viol.  
Br.  
Vc. u. Kb.

in E.  
in E.  
in E.  
ten.  
ten.  
ten.  
ten.  
ten.

ppp

U. E. 3595

Es. mus. 3 (bb. 330-342)

Idealmente, il passo dei corni “funziona” solo se si genera l'impressione che la sua calma, come nell'occhio di un ciclone, possa estendersi indefinitamente, ma anche se accogliendo le raccomandazioni di Kurth si evita di modificare il tempo, per non compromettere il processo formale. Innegabilmente a Celibidache tutto questo riesce in modo compiuto, senza la minima variazione di tempo, e con un perfetto bilanciamento tra i fortissimi e il pastoso pianissimo dei corni, sia nella versione di Monaco sia nella registrazione più antica, a Stoccarda, il 26 novembre 1981. Se guardiamo ad altre esecuzioni, notiamo in molti casi degli squilibri più o meno consistenti. Horenstein, nell'esecuzione del 1971 con



l'Orchestra della BBC (cd Music & Arts) non dà molta importanza alle quattro battute dei corni, facendole scorrere via con poca espressione. Karajan adotta un tempo molto vicino a quello di Celibidache, ma i suoi fortissimi sono troppo fragorosi, mentre i corni appaiono deboli, e la loro nota iniziale è coperta dal riverbero prodotto dal fortissimo della b. 324 (un disco che conferma la poca affidabilità della registrazione manipolata in studio). Un direttore che invece mostra di intendere il passo come Celibidache è Georg-Ludwig Jochum, fratello minore del più celebre Eugen, che nella sua registrazione del 1944 disegna i piani sonori allo stesso modo, e dà un magnifico rilievo della frase dei corni, salvo farla precedere da una enorme *Luftpause* prima di b. 325, che spezza la continuità. Karl Böhm diresse, anche della Quinta, la prima registrazione assoluta, nel 1937, pure a Dresda con la Staatskapelle (ma purtroppo basandosi su una edizione corrotta della partitura). L'esperto direttore intuisce il significato del passo, ma cerca di conferirgli rilievo con un aggravamento del tempo, ripetuto alle b. 331 sgg., con conseguente perdita della direzionalità di tutto l'episodio. Furtwängler, nella versione del 1942 (Alte Philharmonie, cd DG), sente anch'egli il peso decisivo del passo dei corni, ma avendo adottato per tutto lo sviluppo un ritmo incalzante, allarga un poco anch'egli le quattro battute, riuscendo tuttavia a mantenere un fortissimo senso di direzionalità. A conti fatti, tra le edizioni analizzate sembra che solo Celibidache riesca a garantire una lettura del passo che gli restituisca il significato strutturale ed espressivo e in pari tempo salvaguardi tutti i parametri dell'esecuzione.

Questa carrellata di esempi può invitare ad una riflessione. Sembra infatti che la lettura di Celibidache si ponga come criterio di giudizio, sulla base del quale valutare tutti gli altri. È proprio così "sbagliata" la pausa di Jochum? Ha torto Horenstein a non cogliere il peso "spirituale" delle quattro battute? Non si può sostenere una pluralità di approcci tutti ugualmente legittimi? Qui tocchiamo il punto cruciale, relativo all'"interpretazione". Come abbiamo più volte ricordato nel corso di questo lavoro, Celibidache non considerava interpretazioni le proprie esecuzioni. I passi analizzati sin qui permettono di valutare il suo lavoro in prospettiva. Non c'è dubbio che gli elementi misurabili delle sue esecuzioni parlino a suo favore: non introdurre variazioni di tempo dove non prescritto, equilibrare le sonorità, privilegiare i fattori di continuità rispetto alle soluzioni spettacolari sono tutti punti che difficilmente potrebbero essere contestati con buone argomentazioni. Ma rimane la questione di fondo. Quello che Celibidache offriva al pubblico era il risultato di una molteplicità di azioni, nelle quali il principio guida sembrava essere soprattutto quello dell'*ascolto*. Celibidache era il primo ad ascoltare il lavoro dell'orchestra, ma questo lavoro consisteva in buona parte nell'acquisire la capacità di ascoltarsi suonando, le parti dei colleghi non meno delle proprie. Un momento decisivo dell'ascesa che nel primo movimento della Nona Sinfonia conduce al tema principale si regge per Celibidache sulla capacità degli archi di sintonizzarsi sulla voce dell'oboe, di sviluppare una sonorità piena senza coprirlo. Lo stesso vale nel corso del secondo tema, quando esso passa ai violoncelli: bisogna sacrificare una parte della ricchezza sviluppata dagli archi più acuti per salvaguardare il ruolo guida della nuova voce. Tutto questo,

però, in ultima analisi è *per l'ascoltatore*: il quale deve poter riconoscere il risultato, la riduzione, e farlo proprio. Se ciò avviene, colui che contempla e l'oggetto contemplato divengono uno, e non si pone più il problema delle differenze e delle gerarchie. Qui risiede il senso delle parole di Celibidache riguardo alla verità: «Cosa sia, il linguaggio non può dirlo. Ma essa può essere esperita». Solo, e il direttore lo sapeva benissimo, non sta scritto da nessuna parte che ciò avvenga sempre e incondizionatamente. Parafrasando una sua ben nota affermazione («La musica non è qualcosa. Qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, *diventare* musica»), si potrebbe dire allora che essere in presenza delle relazioni che creano la musica non comporta automaticamente che le si faccia proprie: sotto certi presupposti irripetibili, esse possono *diventare* un possesso spirituale dell'ascoltatore. La *intersubjektive Betreffbarkeit* è compito da (tentare di) ricreare ogni volta, come se fosse la prima.



Giunto a Berlino, Celibidache si immerge in un contesto che gli consente di venire a contatto con gli esiti di una stagione fecondissima del dibattito culturale europeo, quello, appunto, dei primi decenni del secolo, in diversi settori del sapere. La curiosità e la tensione intellettuale sono altissime in lui ed anche una irrequietezza del temperamento e un'ambizione fuori dal comune. Tali esigenze spirituali miste a quelle pratiche (imminenza della guerra e desiderio di sottrarvisi con conseguente intrapresa di corsi di studi sempre nuovi), sono le spinte a realizzare una formazione di eccezionale robustezza e di ampio raggio, dagli studi propriamente musicali, a quelli filosofico-matematici. Celibidache è un onnivoro divoratore di sistemi teorici, li assorbe totalmente: lui stesso ricorda «Quando avevo vent'anni maneggiavo perfettamente ogni teoria». (*Jardin*) E questa caratteristica ha prodotto l'esito di un sistema di pensiero articolato nel quale è dato rintracciare numerose ascendenze, talune palesi, altre più sotterranee. Questa specie di potente riattivazione di tematiche a lui giunte attraverso la significativa eredità culturale tedesca ne fa una figura che suggella un'epoca. Come direttore, Celibidache raccoglie, attraverso Furtwängler, una concezione germanica dell'opulenza sonora e ci appare oggi, nell'epoca dei direttori-tecnici, l'estremo rappresentante di una tradizione postwagneriana, ormai tramontata. Come musicista e uomo di pensiero, raccoglie e testimonia una concezione metafisica della musica e il tema della verità dell'opera d'arte che, dalla prima generazione romantica tedesca, riecheggia in pieno ventesimo secolo, fino ad Heidegger. Ma, sebbene siano in lui riconoscibili le estreme propaggini di moti artistici e culturali provenienti dal secolo prima, non c'è, in Celibidache, nulla di decadente: la sua appassionata e sincera ricerca intellettuale non conosce posa né compromesso, e dunque non c'è tratto nostalgico nella sua concezione, esasperazione morbosa, ma anzi vigore sempre rinnovato e continuo senso di sfida intellettuale. La fenomenologia è piuttosto la chiave con cui attualizzare gli antichi temi; se è lecito il parallelo, così come nel suo trattamento della sonorità orchestrale l'opulenza ha comunque una sua misura, senza cedere a effusioni sentimentali tardoromantiche né al lirismo intriso di pathos, così pure il tema metafisico e spirituale è temperato dall'innesto fenomenologico dell'elemento umano. Si attiva così una vera "riduzione", questa volta nel senso husserliano dell'epochè, del modello a due mondi della prima generazione romantica: la contrapposizione del mondo reale e di quello dischiuso dall'arte non è più vissuta come tale, ma ricondotta nell'*hortus conclusus* del rapporto tra l'oggetto artistico e la coscienza dell'uomo.

Intellettuale al passo coi tempi, Celibidache conosce da subito e vive quasi in presa diretta il dibattito fenomenologico;<sup>281</sup> ma se ne appropria veramente solo nei tardi anni Quaranta, e lo salda al

---

281 Cfr. MP, p. 51: «Sapevo della sua esistenza molto prima del 1945, e credo che accanto all'interesse filosofico per questo nuovo, pionieristico stile di pensiero sia stato di grande stimolo il piacere del frutto proibito, che allora garantiva un posto sicuro in galera».

suo impulso indomito di ricerca della verità. Nel suo ricordo di quegli anni, Celibidache dimostra come quella sua rivoluzione intellettuale prendesse le mosse dal confronto con la storia, a riprova del fatto che, quando stigmatizza la “tradizione” davanti ai suoi allievi, lo fa perché per molti la “tradizione” diventa un bagaglio che si sovrappone al rapporto diretto con le forze attive dell’evento sonoro.<sup>282</sup> Ma Celibidache, appunto, si è anche posto il problema del confronto critico e dialettico con la storia della direzione d’orchestra:

Ma come spiegate voi 150 anni di cultura? Si prenda l'*Idillio di Sigfrido* di Wagner: sotto la bacchetta di Wagner stesso durava trenta minuti – c’è una lettera che lo testimonia – e sotto la bacchetta del signor Haitink dura 12 minuti. Da 30 12: e stiamo parlando della stessa musica. No, signori, qui c’è un errore. [...] Bisogna chiedersi: qual era l’idea di *Idillio* che aveva in testa Wagner? Come mai lo faceva durare trenta minuti? Trenta minuti, quindi molto più lento, con un tempo meditativo. Senz’altro aveva qualche cosa davanti agli occhi che oggi non esiste più. Come si può pensare di farlo diventare di 12 minuti come faceva Haitink? C’è stato poi un tedesco, Wilhelm von Hausegger<sup>283</sup> che lo faceva in tredici minuti, Wilhelm Furtwängler in 24 minuti, Toscanini 20 minuti. Dove sta la verità in tutto ciò?<sup>284</sup>

Sarebbe, così, accaduto che, a partire dalla considerazione di questa difformità di vedute, Celibidache si sia interrogato sull’elemento arbitrario che può intervenire in ogni atto esecutivo. L’ancoraggio al sistema filosofico della fenomenologia gli è servito non tanto nei contenuti, ma nell’impianto metodologico, tant’è che è Husserl ad essere nominato, ma non i filosofi del circolo di

282 «Dovreste imparare che non c’è tradizione. Il pezzo non esiste, nasce di nuovo ogni volta. Quelli che si basano sulla tradizione sono impotenti», in *“You don’t do anything – you just let it evolve” A documentary by Jan Schmidt-Garre*, Teldec VHS 4509-96438-3.

283 Si segnala qui un errore di trascrizione: si tratta del direttore Siegmund von Hausegger (1872-1948).

284 S. CELIBIDACHE, *Conferenza*, cit., p. 129. Il riferimento a questo esempio rappresenta uno dei tanti *topoi* delle affermazioni di Celibidache. Come accade per altri argomenti, anche questo è da lui ripreso e riferito più volte nelle sue argomentazioni. A parte le interviste giornalistiche, Celibidache lo riferisce al termine della conferenza monacense: come accade nella migliore tradizione orale, in queste riprese si registrano piccole varianti, talora significative, e aggiunte di nuovi particolari. In occasione della conferenza di Monaco, infatti, Celibidache specificò che a farlo imbattere in questa lista di tempi esecutivi fosse stata un’annotazione casualmente rinvenuta su di una parte orchestrale: «Nel 1945 scoprii su una parte d’orchestra dell'*Idillio di Sigfrido* di Wagner la seguente annotazione di un violista non molto ligio al dovere: Siegfried Wagner: 30 minuti, Wilhelm Furtwängler: 26 minuti, Siegmund Hausegger: 16 minuti. Più tardi venni a sapere che questo elenco dei migliori tempi era stato cancellato dal palmares musicale da una gazzella vichinga, un tizio che quando non prova a far musica si chiama Bernard Haitink, con il tempo record di 12 minuti e mezzo! Si tratta ancora della stessa cosa, oppure durante un idillio è possibile abbracciare una ragazza anche stenograficamente? Dunque: lotta - lotta spietata all’arbitrio, sotto qualsiasi aspetto esso emerga. Nell’uomo stesso debbono esserci i mezzi per questa lotta, e questa fu la mia fede». Questa nuova versione del racconto, ci induce a qualche riflessione. Nella conferenza bolognese, Celibidache tace del tutto il riferimento all’ignoto violista, si limita a presentare i dati, come da lui controllati. Tant’è che a «Wagner stesso» (dunque Richard) e non a Siegfried, come invece dice a Monaco, attribuisce i trenta minuti, e sente l’obbligo di anticipare eventuali dubbi dell’uditorio menzionando il documento che comproverebbe questi tempi (una lettera non meglio specificata). Il minutaggio, poi, di Furtwängler è passato dai 24 minuti ricordati a Bologna, a 26 minuti riferiti nella conferenza di Monaco (così come i 12 minuti di Haitink diventano lì 12 minuti e mezzo). Queste considerazioni, apparentemente superficiali, impongono di “tarare” i riferimenti aneddotici con cui Celibidache condivide le sue esternazioni, perché, forse inconsciamente, ne ritoccava aspetti talora sostanziali. Difatti corre l’obbligo, in questo caso, di avanzare dubbi sui tempi esecutivi da lui presi per buoni: i trenta minuti wagneriani, potrebbero essere di Richard, di certo non sono del figlio Siegfried, come affermato a Monaco (l’errore sarebbe allora dell’ignoto violista): i documenti discografici disponibili ci dicono che l'*Idillio di Sigfrido* durava 16’04” (registrazione del gennaio 1927 con la London Symphony Orchestra, pubblicata da Grammofono 2000). Anche i tempi di Furtwängler non sono confermati dalla documentazione discografica disponibile: nella registrazione in studio del febbraio 1949, con i Wiener Philharmoniker, l'*Idillio* dura 16’49” (EMI); in quella live del 1952, con l’Orchestra Sinfonica della Rai di Torino, dura 17’52” (Music & Arts).

Gottinga che al suono e all'estetica musicale hanno dedicato più specifiche indagini. La fenomenologia, attraverso la mediazione di Ansermet, è stata da lui adottata come possibilità di verifica dei modi in cui la coscienza umana risponde al fenomeno sonoro. La "caccia all'arbitrio", si è unita ad una posizione che accomuna Celibidache ad uno dei suoi maestri, Nicolai Hartmann, il quale, preso partito per la dimensione neutrale della elaborazione scientifica dei problemi metafisici, ossia l'ontologia (sorta di regione mediana fra realismo e idealismo), esaminava, tra l'altro, gli oggetti artistici come i prodotti dell'essere spirituale (categoria dello spirito obbiettivato). Di Hartmann, che assieme ad Husserl e Tiessen è esplicitamente rammentato fra i suoi punti di riferimento più significativi, Celibidache condivide senz'altro il rifiuto di ogni possibile soggettivismo, la «disciplina dell'obbiettività e il disprezzo per la parzialità dei punti di vista».

A partire dal sistema filosofico di riferimento, dall'influenza delle figure dei suoi maestri e dalla sua disposizione scientifico-matematica con cui ha indagato a fondo disparate teorie artistico-musicali, Celibidache è giunto alla più eclatante delle affermazioni per un "interprete": che in musica non esiste l'interpretazione. Ad un approccio di superficie, questa potrebbe essere rubricata fra le sue tante esternazioni provocatorie, non prive di ironia pungente. Certo, se partiamo dall'accezione neutra dei termini, quali in genere ricorrono nel parlare medio (interprete = esecutore; interpretazione = *performance*, esecuzione), nella consapevolezza che mutevoli sono le condizioni stesse del fare musica, e approdiamo così alla banale e ovvia conclusione che nessuna esecuzione si può sovrapporre ad un'altra, possiamo in breve liquidare queste affermazioni come boutade di una personalità bizzosa e scomoda, non senza fastidio per il pericolo di autoreferenzialità ad esse sotteso (non esiste altro interprete che Celibidache) e l'imposizione dogmatica che parrebbero celare.

Ma, indagato il suo orizzonte teorico e culturale più a fondo e nelle varie sue componenti, l'affermazione acquista diverso spessore.

Con la teoria della "doppia appartenenza" del suono, Celibidache si pone per così dire nella dimensione primigenia della sonorità, indagandola secondo le sue leggi costitutive, universali. Il suo bisogno di evitare l'arbitrio cercando aspetti oggettivi e leggi naturali, viene appagato dalla presa in esame di quella struttura teologicamente e teleologicamente orientata, retta da «relazioni salde, non arbitrarie, non soggette ad interpretazione»,<sup>285</sup> cioè quella dei suoni armonici che accompagnano la frequenza fondamentale. La "non interpretabilità" dei rapporti fra diversi eventi sonori trova lì la sua origine. Così come è nella "dimensione temporale occulta" dei suoni armonici che si trova la possibilità di saldare il suono alla coscienza umana. E, come quelle leggi sono oggettive e non manipolabili, così pure il modo in cui la sonorità agisce sulla coscienza dell'uomo è, per Celibidache, univoco. Metabolizzata alla perfezione la teoria di Ansermet sulla estroversione o introversione degli intervalli, ne sostiene la tenuta ad ogni possibile verifica esperienziale: per lui, una quinta è indubitabilmente

---

285 MP, p. 18.

estroversa, perché ogni volta c'è la possibilità di viverne, sulla propria coscienza, l'effetto di apertura alla molteplicità. Proprio come nell'ultimo Husserl il terreno dell'esperienza è il fondamento della possibilità di un giudizio estetico. E, nella convinzione che anche la coscienza dell'uomo sia retta da leggi universali, sia il pluralismo relativistico che l'assolutismo integralista non hanno spazio: c'è, nell'esperienza artistica, la possibilità di riconoscersi nell'altro, di condividere, nella intersoggettività, quell'unica possibilità che la musica si manifesti; e questa convinzione è componente forte e appassionata del credo artistico di Celibidache.<sup>286</sup> Se nel fenomeno sonoro si manifestano aspetti oggettivi, non interpretabili e perciò costrittivi, anche nella coscienza umana Celibidache trova l'elemento costrittivo della onepointedness, ossia nella sua capacità di ridurre ad unità integrata le differenze, contrapponendosi alla molteplicità e affermandosi su di essa come spirito libero: «L'atto di unire insieme due fenomeni separati corrisponde all'unico modo possibile di azione, all'irripetibile, primo e ultimo non-poter-altrimenti dello spirito».<sup>287</sup>

L'essere così-e-non-altrimenti è la condizione, perennemente cercata da Celibidache nel fare musica, nella quale non c'è posto per l'interpretazione, cioè per l'alternativa, per la possibilità che sia anche in modo diverso.

La "teoria" della non-interpretazione accoglie in sé anche i temi cardine della orientalità di Celibidache. Parafrasando il maestro di tiro con l'arco di Herrigel, si potrebbe dire che l'interprete "pensa che ciò che non fa non avvenga"; la sua coscienza è piena di intenzioni, la soggettività soverchiante. L'interprete è colui il quale si preoccupa solo di contare quante volte ha fatto centro, e il suo bersaglio è tanto più inutile quanto più si identifica con il raggiungimento del successo. Mezzo e fine contrapposti, soggetto e oggetto inconciliabili; perché ancora troppo presenti sono la volontà e l'azione. Celibidache postula, invece, che di fronte alla musica ci si ponga con la mente vuota e mettendo da parte il senso di un "fare" troppo attivo. «Non fare niente», ammonisce; o dichiara: «Quando dirigo non faccio nulla»; e non certo per ridimensionare la funzione di chi sale sul podio, ma proprio per sottolineare che il suo ruolo è quello di far emergere i rapporti di tensione e distensione che sono là, oggettivamente presenti nel materiale sonoro. L'unica azione ammessa è quella "immobile", sbocciata sul terreno del vuoto assoluto.<sup>288</sup> Il vuoto della mente sarà quello di una coscienza pura, capace di reagire con fresca e rinnovata spontaneità con l'evento musicale, con il quale ha un contatto diretto, una compenetrazione non mediata dai saperi intellettuali, da sistemi referenti estranei ai suoni (che siano l'ermeneutica o la memoria della tradizione):

---

286 «Buon Dio, sento in me un impulso così sano all'amore per il mio prossimo, vorrei convincervi tutti che quanto udite qui non è una tela di ragno, non è una speculazione del pensiero. Bensì che questo è ciò che voi sempre udite; ciò che in voi - in modo assolutamente dinamico - è attivo», MP, p. 7.

287 Ivi, p. 8.

288 «Da tale vuoto assoluto sboccia meravigliosamente l'azione»: TAKUAN, *L'immobile comprensione*, in D. T. SUZUKI, *Zen and Japanese Culture*, New York, 1959. Nella trad. tedesca, *Zen und die Kultur Japans*, pp. 82 sgg., è citato da Herrigel a p. 88 del suo *Lo Zen e il tiro con l'arco*, cit.

Nel non-poter-essere-altrimenti della musica non c'è il tanto... quanto del linguaggio. Se la sonorità agisce in modo differenziato, ciò è da ricondurre solamente alla condizione differenziata dell'intorbidamento, condizionato dall'ego, delle percezioni, che fluttuano ostacolando la trasparenza tra la coscienza pura e la nuda realtà. Il non-poter-altrimenti della coscienza pura è l'attualizzazione ininterrottamente rinnovantesi della sua natura, le riduzioni finali effettivamente attive, onnipresenti, onnicomprensive, i correlativi divini dell'essere assoluto.<sup>289</sup>

La negazione dell'interpretazione scaturisce dall'eliminazione di ogni identificazione soggettiva e personale,<sup>290</sup> dalla totale compenetrazione con l'oggetto, dalla condizione non-duale. La possibilità offerta dalla fenomenologia è quella di trovare quell'unica e sola condizione possibile perché, trascendendo i suoni che la veicolano, la musica si manifesti. Si tratta di cogliere delle funzioni, delle relazioni che sono univoche e sono dettate dall'intrinseca tensione dei fenomeni: sono queste ad essere ininterpretabili. Il fatto che l'esecutore sia posto in condizioni mutevoli (e tutte tenute in gran conto da Celibidache, dall'acustica della sala all'ora in cui si suona), non può mutare quei rapporti e quelle funzioni: l'esecutore che li ha esperiti nel vissuto, reagendo con la situazione sempre nuova, saprà riproporli nuovamente.

Anche nell'esposizione del suo pensiero in merito all'interpretazione in musica c'è da registrare in Celibidache una progressiva radicalizzazione del proprio punto di vista. Negli anni Settanta, Celibidache concede una ristretta accezione del concetto:

Ogni volta c'è un senso diverso: così nella musica ogni fraseggio è determinato dalla tensione interiore, dalla forza degli intervalli, non dalla natura dell'interprete. Lei deve conoscere, prima di attaccare un pezzo, la topografia perfetta non morfologica dell'armonia e del contrappunto. È una topografia: qui c'è una montagna, lì si deve scendere per poter salire la montagna, poi si deve salire: così io non posso scendere dove la musica sale. Questo è oggettivo o interpretativo? È oggettivo. Anche se conosco però la montagna e le valli a menadito come un altro, ognuno di noi due ha un suo modo di salire, di mettere un piede, di riposarsi durante il tragitto. Ecco la componente interpretativa. In qualsiasi modo ci si può arrivare, e ognuno col proprio stile. Ma nessuno potrà scendere dalla montagna quando si trova in basso o salire quando è in alto. Bisogna identificare le valli e le montagne. Ecco spiegata in due parole semplici la fenomenologia. [...] Conoscendo la stessa strada, ognuno cammina a suo modo fra le valli e le montagne. È lì la differenza.<sup>291</sup>

Dunque ammette una varietà di cifra stilistica, la possibilità di un "passo" soggettivo. Negli anni monacensi, Celibidache conserva la metafora del percorso noto,<sup>292</sup> della topografia, anzi dell'orografia del brano, ma non è disposto a concedere nulla ad una possibile "componente

---

289 MP, pp. 49-50.

290 «Ciò su cui mi baso è l'eliminazione delle reazioni personali, delle reazioni dell'ego», *Jardin*, cit.

291 S. CELIBIDACHE, *Conferenza stampa di presentazione del corso internazionale di direzione d'orchestra tenuto da Sergiu Celibidache al Teatro Comunale di Bologna* (20 febbraio 1972), a cura di A. Spano, in L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004, pp. 123-134: 128.

292 Citiamo il noto aforisma di Celibidache in una meno nota variante: «Se devi andare da Plön a Eutin, forse ci sono interpretazioni?», *Senographische Umarmung*, cit., p. 27.

interpretativa”: «ciò che si chiama interpretazione è ignoranza. Quando hai un’idea non hai bisogno di nient’altro».<sup>293</sup>

La sfida intellettuale lanciata da Celibidache, è appunto quella del bisogno di qualcosa d’altro, della messa in discussione, della ricerca della verità che sta oltre la bellezza.<sup>294</sup> C’è una responsabilità etica del fare artistico, ed è forse questo l’aspetto inattuale dell’artista Celibidache, il quale è ben consapevole che «il mondo va da tutt’altra parte».

---

<sup>293</sup> *Jardin*, cit.

<sup>294</sup> È un pensiero di Schiller: Celibidache lo ricorda nel documentario di J. SCHMIDT GARRE, *“You don’t do anything – you just let it evolve”*, cit.

## APPENDICE 1

SERGIU CELIBIDACHE

### *Sulla fenomenologia musicale*

Conferenza tenuta il 21 giugno 1985 a Monaco di Baviera nella Sala Grande della  
Ludwig-Maximilian-Universität

Cos'è la «fenomenologia della musica»? Per quanto costretti a iniziare con questa domanda, che nasce dall'atteggiamento [*Einstellung*] psicologico ingenuo, naturale, primitivo, non riusciremo a illuminare nell'ambito di una brevissima ora della mia vita cosa sia la fenomenologia; potremo tutt'al più, limitandoci all'indagine di alcuni aspetti parziali, dire cosa essa in ogni caso non sia.

La prima difficoltà proviene dalla mia posizione eroica, non insegnabile, che mi spinge a saggiare ciò che l'intelletto esclude in modo totale. Il presidente, dr. von Canal, e il prof. Bockholdt mi avevano amichevolmente invitato a condensare in una conferenza di un'ora quanto i miei studenti hanno bisogno di meditare per sette anni; io ho risposto di sì, con un sorriso giocoso. Mi sono fatto coraggio, e ho pensato a quella domanda che si trova nella dottrina dello Zen, se una breve ora duri più di un lungo quarto d'ora; e ho pensato alla risposta del maestro Zen, «Stupido! Quasi il doppio!» Per me la scelta tra la formulazione astratta e la lunga esplicazione [*Auslegung*] della dottrina da un lato, e dall'altro la decisione di procedere in modo empirico e intuitivo, ma cogliendo poco del compito infinito, è una scelta tragica.

La seconda difficoltà sta nell'oggetto del nostro intento. Debbo ora “inserire” una piccola parentesi: io vi invidio, per il fatto che già sapete cosa sia la musica. La musica non è qualcosa che si possa cogliere [*erfassen*] in una definizione mediante simboli di pensiero e convenzioni linguistiche. Essa non corrisponde ad alcuna forma di esistenza [*Daseinsform*] percepibile. La musica non è qualcosa. Qualcosa può, sotto certi presupposti irripetibili, diventare musica. E questo «qualcosa» è la sonorità [*Klang*]. Dunque, la sonorità non è musica; la sonorità può diventare musica.

La terza difficoltà è una domanda scontata: cosa ha a che fare la fenomenologia musicale con quella filosofica? Ma poi, quale fenomenologia filosofica? Quella prima del 1913? Quella che nasce dall'inclinazione, dall'atteggiamento naturale, oppure quella sorta da quest'ultimo, spiegata da Husserl? La fenomenologia, per l'appunto, non è psicologia descrittiva, poiché esclude il compimento [*Vollzug*] naturale di tutte le appercezioni e posizioni empiriche, naturalistiche.

Senza rinunciare a prendere in considerazione, grazie all'intelletto che pone le differenze, una formulazione, vorrei menzionarVi, muovendo dalla sfera pragmatica, due vie proposte da Nicolai Hartmann, due campi di ricerca che tentano di costruire una scienza partendo da questa disciplina: l'oggettivazione della sonorità, e secondariamente lo studio dei vari modi in cui la sonorità agisce univocamente sulla coscienza umana. E, se per Voi non è troppo difficile, percorreremo insieme queste due semplici vie.

Cosa sappiamo della sonorità, e in ultima analisi del suono [*Ton*] musicale? Non molto di più dell'uomo preistorico, che obbedendo ad un impulso di libertà, con ricerca ispirata l'ha scoperta e ignaro l'ha presa a prestito dal cosmo. Cos'è la sonorità? La sonorità è movimento. Cos'è che si muove? La materia più grossolanamente concreta: una corda, una massa d'aria oppure di metallo. Noi sappiamo che tutto è movimento. Ma se la sonorità è movimento, cosa distingue la sonorità che può divenire musica dagli altri movimenti? Sono le strutture specifiche e inconfondibili che le stanno alla base: le vibrazioni uguali e che rimangono uguali. Per una determinata unità di tempo lo stesso numero di vibrazioni: questa è l'essenza del suono musicale.

Questa struttura può esistere nel mondo che circonda l'uomo; essa non appare però nel settore del suo [osservatorio] condizionato dal senso. L'uomo che ha creato il suono a vibrazione costante lo ha portato dalla profondità inerte del suo ambiente circostante, grossolanamente materiale, sino alla luce della coscienza, o piuttosto lo ha fatto discendere dal palcoscenico divino. In ogni caso, lo ha creato. Fa vibrare una lunghezza elastica posta tra due punti saldi, soffia in una canna di bambù o in un osso svuotato e provvisto di fori, e costituisce in tal modo, senza averne neppure una vaga idea, i presupposti grazie ai quali può trascendere i suoi condizionamenti legati all'istante presente.

Per prima cosa lo affascina la stabilità della sua scoperta. Ogni volta che crea le stesse vibrazioni, ripete la stessa esperienza [*Erlebnis*]. Tali esperienze non gli vengono dall'ambiente circostante a lui noto, privo di stabilità. Egli ha appreso quanto sia caduco il suo ambiente e tutto quel che riceve, mediato da esso. Anche il suono a vibrazione costante è caduco. Esso mostra però nel corso della sua durata una identità protratta, sempre ricorrente: in qualche modo esso è sempre là. In questa invenzione nasce una gioia nuova, che altro non è che l'esperire se stessi. Un porsi-sullo-stesso-piano emozionale con il fenomeno sonoro rivelato, poiché anche nell'uomo, in questo, come dicono tutti i profeti, muti e loquaci, ritratto dell'Essere assoluto, c'è qualcosa di immutabile. La forza trainante autentica, che rinnova se stessa e che lo fa soffermare presso la sua scoperta, è il nuovo sentimento di benessere. E questo non c'è stato ancora.

Il suono a vibrazione costante non vibra da solo. Tutta una serie di suoni secondari, che l'inventore ricco di iniziativa non ha affatto creato, vibrano insieme al primo e si riuniscono in



una molteplicità completamente nuova, risonante. Sono i suoni armonici, i fenomeni secondari direttamente dipendenti, gli epifenomeni che seguono immediatamente. La corda elastica, tesa tra due punti, la colonna d'aria inclusa in uno spazio cilindrico, non possono vibrare nella loro totalità. Debbono suddividersi secondo la legge della massa inerte. E queste suddivisioni producono una serie di sonorità che appartengono alla famiglia della sonorità fondamentale. Quest'ultima, dunque, non è isolata. È accompagnata costantemente dalla sua famiglia. Anche il rumore, una somma non ulteriormente definibile di fonti sonore, possiede armonici, che però non sono percepibili per la funzione costitutiva della mia coscienza, in quanto non differenziati.

Il risuonare simultaneo della sonorità fondamentale e della sua famiglia, che trae origine al di fuori di ogni intenzione umana, non avviene nel mondo che l'uomo nel suo atteggiamento ingenuo chiama «Natura». L'uomo crea le condizioni affinché ciò tragga origine. Egli presta, o ruba al cosmo quest'unico fenomeno, che senza di lui non può esserci affatto.

Ma non per lungo tempo. Anche il singolo suono si ricorda ineluttabilmente della sua origine e viene senza indugio richiamato indietro. Anch'esso scompare. Anch'esso deve riprendere nella massa della materia inerte il posto da cui era stato strappato. I fenomeni secondari che esso ha rivelato altro non sono, tuttavia, che le diverse stazioni, strutturate in modo univoco, lungo il sentiero del suo definitivo scomparire. Noi ci troviamo dinanzi al fenomeno più fondamentale, quello che dà alla sonorità la possibilità di diventare musica. Nel modo più diretto, noi siamo messi di fronte alla primissima, unica nel suo genere, struttura spazio-temporale. Dal momento che ogni singolo suono è un sistema solare, tra esso e i suoi fenomeni secondari sussistono relazioni salde, non arbitrarie, non soggette ad interpretazione.

Queste relazioni non sono solo spaziali (la lunghezza si divide in due, tre, quattro <parti>, gli armonici superiori appaiono più alti, quelli inferiori più bassi), ma anche temporali. Quel che la musicologia ignora completamente è la struttura temporale dell'apparire degli epifenomeni e la sua implicazione che si riflette nel mondo affettivo dell'uomo. I fenomeni secondari non sorgono simultaneamente, insieme al fenomeno principale, ma si manifestano – seppure a distanza a stento percepibile dall'orecchio umano – nel tempo. Una cosa del genere, la fisica acustica la chiama «transitorio di attacco» [*Einschwingungsvorgang*], che tra l'altro ha una dimensione temporale.

Ma la musica è solo effetto della sonorità? È la novità, altrimenti mai manifestantesi, della pienezza per l'uomo, condizionata dai fenomeni secondari? No. L'essenza della musica va cercata nella relazione suono-uomo e nelle corrispondenze tra questa struttura temporale della sonorità e della struttura del mondo affettivo umano.

In cosa consiste l'essenza del mondo affettivo umano? Consiste in relazioni [che si instaurano] in ogni istante presente tra ciò che è stato e ciò che sta per avvenire. Che altro sono le

motivazioni attive, i fondamenti di moto emblematici delle emozioni e sentimenti che si manifestano nel mondo affettivo, se non questo doppio legame nell'istante presente tra futuro e passato? Sentire la mancanza di una persona che si è amata è riferito al passato ("l'ho conosciuto una volta..."); significa attendere qualcosa che non può venire; la delusione è riferita al passato e al futuro; l'azione è riferita al futuro; il rimorso è riferito al passato e al futuro ecc. Nel nostro mondo affettivo non c'è nulla che non presenti uno di questi legami polivalenti.

Come stanno le cose nel caso delle nostre piccole strutture onnipotenti? Il primo armonico: l'ottava. Voi sapete che se una corda viene divisa al centro, si divide in due <metà> e si manifesta l'ottava; se si divide in tre, si manifesta la quinta; si può dividere in quattro, cinque, dieci, cento <parti>, sinché raggiunge, per la [percezione] umana, il punto di riposo da cui era stata <strappata>. Questo processo sorge nel tempo, sebbene, come ho detto, ad una distanza a stento percepibile per l'uomo primitivo. Il primo suono, l'ottava, ciò che è [in movimento], appare in seguito come il suono fondamentale, è dunque il suo futuro. L'ottava però non è qualcosa di completamente nuovo: essa può apparire nuova sotto certe condizioni melodiche, ma in pari tempo essa è anche la stessa. Nell'identico, nella ripetizione, sta però anzitutto [la sua meta], l'uniformante non-poter-essere-diversamente dell'inerzia.

<Al pianoforte> Cercherò di "preludere" un po' per voi (da due giorni ho le dita estremamente rigide, non so che succederà). Dunque, l'ottava: è qualcosa di nuovo. <Suona un'ottava scordata> Questo è assolutamente nuovo! ... Ma è anche la stessa cosa. Ora cosa suono? <Ripete una melodia a distanza di ottava> Vedete, è ancora la stessa cosa. Dunque, l'ottava è qualcosa di nuovo, se viene raggiunta per via melodica ... <Suona una melodia che sale sino all'ottava superiore> ... ha davvero il valore di un fenomeno nuovo, ma si tratta di una condizione tutta particolare, speciale; in base alla sua funzione essa è la stessa cosa.

Del tutto nuovo e inconfondibilmente diverso è il secondo armonico, quando la lunghezza viene divisa in tre parti, cioè la quinta. Essa è in sé il vero e proprio futuro del suono fondamentale. Non ho bisogno di suonarvi una stessa linea melodica a distanza di quinta. Sapete bene quanto ciò sia contraddittorio. Nella sua relazione alla sonorità fondamentale e agli altri fenomeni secondari essa è preponderante ed eredita pertanto dal suono originario tutti i contrassegni predominanti. <Alla lavagna> È caratterizzata dalla relazione pitagorica 2:3 (nel triangolo equilatero [...] la quinta qui è un terzo e ciò darebbe 2:3 [...]), che rappresenta la più piccola e insieme più grande opposizione all'inizio della serie dei numeri primi. Essa si trova in una posizione ad angolo retto rispetto alla funzione principale, ed è pertanto il più stabile intervallo sonoro. Poiché è il simbolo di tutte le relazioni stabili, è il parametro e l'immutabile metro di misura per tutte le strutture spazio-temporali mobili e genetiche.

Dunque, il suono appartiene all'iniziativa dell'uomo e in pari tempo appartiene al cosmo. Perché all'iniziativa dell'uomo? Io posso formare una melodia in questo o in quest'altro modo - l'ho fatta io, intendo, e in pari tempo essa - per il fatto di essere riconquistata - appartiene anche al cosmo. Dunque, abbiamo una doppia appartenenza. Nel suono, che tra l'altro è un fenomeno spaziale, essenziale è poter cogliere all'ascolto [*herausbören*] la dimensione temporale occulta, che costituisce l'essenza della relazione con l'uomo.

Un suono da solo, però, a onta della sua struttura spazio-temporale implicita, non può ancora diventare musica. Solo con l'apparire del suono successivo si materializzano le ulteriori dimensioni dell'attività espandente, che è orientata contro ogni inerzia divoratrice, contro ogni logorante tendenza allo scomparire. Non so se sia chiaro quanto ho detto sin qui, cioè che nella suddivisione del fenomeno principale, nel rivelarsi della sua famiglia, è presente qualcosa che non è soggetto ad interpretazione.

<Al pianoforte> La manifestazione essenziale è la quinta. Cosa significa questo? In musica abbiamo a che fare con le prime sedici manifestazioni della serie degli armonici superiori, p. es., partendo da questo suono ... <suona> ... primo suono ... secondo, terzo, quarto ecc. L'essenziale è la quinta, perché non la quarta? Poiché all'interno di quel sistema di riferimento definitivo che è l'ottava ... <suona> ... io posso ridurre tutto ciò che [sta] entro le nove ottave percepibili dall'udito umano. <Traspone ottave> Qui è così ... <suona> ... qui è così ... <suona> Dunque l'ottava è un sistema di riferimento definitivo non per tutte le espansioni, <solo> per quelle armoniche e melodiche. E se si prende l'ottava come rapporto 1:2 (il rapporto pitagorico), anche l'ottava - rappresentata dal rapporto 1:2 - è parecchio distante dall'altro ruolo che ha la quinta. Rapporto 1:2, sul piano ritmico: <Batte, poi suona> [...] È qualcosa di totalmente nuovo, oppure è già compreso nell'altro? Ma sì, ovvio! <Batte ancora una volta> Come stanno le cose nel caso della quinta? Rapporto 2:3: <Batte> Massima opposizione! <Suona> È di nuovo la stessa cosa ad annullare l'opposizione. Vi sono forse rapporti di tensione maggiori della quinta in questa opposizione? Maggiori no, ma più differenziati, sì. <Suona> Tre contro cinque, più difficile da percepire, non maggiore dei tre. Non c'è posizione dinamica più distante che 2:3.

Questa è anche l'essenza della musica Jazz, che alle sue origini ha tratto la più grande energia ritmica da questa contrapposizione dei due ritmi. Il cosiddetto «Hiccup», è questo qua, se ... <suona> ... Cos'è? Sono tre ottavi suonati contro quattro alla voce inferiore. [...] Questo «Hiccup» può essere dislocato variamente, i jazzisti l'hanno scoperto col tempo, ... <suona> ... È tre contro due. Dunque, la opposizione minima e la massima. Vedete, tutti questi aspetti, mi ci vorrebbe una settimana stando insieme a voi, e alla fine non vedreste più tutto questo come una teoria, ma vedreste<sup>295</sup> che in voi vivono le stesse forze attive che vivono anche in me. Husserl

---

295 Nell'originale: vedrete [*sondern Sie werden sehen*].

chiama tutto questo «Intersubjektive Betreffbarkeit», ‘relazionabilità intersoggettiva’.

Dunque, noi dobbiamo ora <abbandonare> il materiale, la sonorità. Siamo partiti da questo studio della sonorità e vorremmo ora affrontare qualcos’altro. ... Però ne abbiamo parlato assai poco, dobbiamo ora spingerci un poco più avanti [...]? L’ora che ho a disposizione si fa sempre più breve, vero? Ma andiamo avanti, forse torneremo anche indietro. (Signore e signori, più avanti mi aspetto dalla vostra partecipazione diretta - con le vostre domande - molto di più che da questa esposizione teorica.)

Abbandoniamo ora il materiale e occupiamoci della costituzione dello spirito umano. Lo spirito umano è una entità [*Entität*] indivisibile conchiusa in se stessa, che sta perennemente di fronte a una molteplicità di fenomeni. È dunque una unità chiusa, un “uno”, e può avere a che fare solo con un altro “uno”, uno alla volta. Nella sua disposizione, orientata in senso intenzionale verso l’esterno, a identificarsi [nell’appropriarsene] in un processo di appropriazione con quanto viene percepito - a identificarsi in un processo di appropriazione con quanto viene percepito! - ovvero a escludere quanto non è correlabile: qui sta l’essenza ontologica della sua funzione. Questa disposizione unica dello spirito umano si chiama in sanscrito *ekagrata*. In tedesco non abbiamo un concetto equivalente. Gli inglesi hanno miglior fortuna, perché dispongono del termine *onepointedness*: l’esser-diretto-su-una-sola-cosa. Noi però possiamo anche tradurre questo stato di cose [*Sachverhalt*], in modo sensato e con una perifrasi, con «costituzione non-dualistica della coscienza libera». Se lo spirito non fosse in grado di accogliere e poi di abbandonare, vale a dire di trascendere, ciò di cui si è appropriato, non vi sarebbe affatto la possibilità di una ulteriore appropriazione esperita nella correlazione. Mediante il trascendimento puntuale nel qui e nell’ora (trascendimento dell’appropriazione immanente) lo spirito ottiene di nuovo la propria libertà; cioè quell’assenza di preconcetti che è la *conditio sine qua non* per la successiva appropriazione. L’atto dell’incatenare insieme le differenze, l’eliminazione di ogni forma di dualismo, è l’unica operazione possibile del nostro spirito. Di conseguenza esso deve incatenare ogni molteplicità e farne un fatto che gli appare come compatto. L’eliminazione di tutte le differenze, l’integrazione di tutte le parti in un intero noi la chiamiamo «riduzione».

(Per i fenomenologi: qui si dividono le vie della fenomenologia musicale e di quella filosofica. Husserl chiama la riduzione «messa tra parentesi», «escludere», «voler trascurare» ecc. Noi ci avventuriamo su una via assolutamente diversa.)

L’integrazione non ha nulla a che vedere con il concetto matematico e logico-formale che la intende come ricostruzione dell’unità dal differenziato. Non si tratta qui di una ricostituzione, bensì di una nuova-costituzione, unica e originaria, che richiede solo *una* condizione: le relazioni esistenti, reciprocamente completabili, complementari in via di subordinazione, tra le parti o i

modi d'essere. (La relazione tra “naso rosso” e “la volontà come rappresentazione” non può essere integrata.)

In una serie di percezioni sonore scompare ogni singolo fenomeno e sorge la domanda: cosa rimane? Quel che rimane è la relazione, che è esperibile solo attraverso la trascendenza. Lo spirito trascendente non sta né nel primo membro di una relazione, né nel secondo, ma oltrepassa entrambi e si appropria dell'essenza della sua relazione comprensiva, essenzialmente affine e riferita l'una all'altra. Scompaiono le relazioni?... No? Sì, ma non come i suoni dal settore fisicamente percepibile in cui sono comparsi; bensì essi si integrano in una unità di nuova conformazione, superiore, che trascende le parti, che è l'opera durevole, la funzione eternamente possibile dello spirito umano.

In tal modo ci siamo imbattuti in una differenza cardinale tra la filosofia europea e lo stato di fatto reale. La filosofia europea sin da Brentano, il maestro di Husserl, muove dalla supposizione apodittica, concepita come un assioma, che ogni coscienza sia «coscienza di qualcosa». Questo è anche l'enigma di tutta la filosofia. Per noi, nulla è più falso di questo. Lo sanno gli yogi, da quando esiste il pensiero riflessivo. Prima che la coscienza afferri qualcosa deve esser là, esistenzialmente. Solo quando ha afferrato, diviene coscienza di qualcosa. E una volta che ha afferrato - come può essere ancora pura? Cosa significa la raccomandazione che lo yogi ripete di continuo all'allievo: «Svuotati! Non permettere che la luce onnipossente della tua coscienza venga turbata da alcuna cosa che spunta fuori». Forse che il tener lontano qualsiasi oggetto di pensiero dalla coscienza pura è passività? Un evitare inteso come atto violento? Oppure è l'illimitato, incondizionato esperire della luce onnipotente, e dunque suprema attività? Come ho detto, di questo non si può parlare, lo si può solo esperire. (Oggi, forse per la prima volta nella storia di questo pianeta in tale ampiezza, milioni di giovani tentano di farlo, recando con sé in questa impresa cosmica solo il loro indomabile impulso alla libertà.)

Ma ora torniamo alla sonorità. Abbiamo visto che un suono da solo non può diventare musica. Allorché dopo il primo suono se ne manifesta un altro, sorge la prima articolazione, che produce la comunicazione tra ascoltatore e oggetto ascoltato. Ciò però non basta a tenere l'ascoltatore nell'incantesimo di un evento sonoro. In ciò che segue a questa articolazione si mostrerà l'altro contrassegno vivente che dall'associazione di due suoni forma il più piccolo mattone del futuro edificio. Questo contrassegno è l'essere-diretto.

Quali relazioni sussistono tra due suoni che si susseguono? Il primo caso: il secondo suono è identico al primo. Nell'opposizione di due suoni uguali si materializzano per la prima volta le strutture sonore elementarissime, che coinvolgono il tempo, le quali <sono> il presupposto

adatto perché si compia la metamorfosi di tutti i dati sonori in musica.

Il secondo caso sarebbe quello in cui al primo suono segue qualcos'altro. <Alla lavagna> [...] Nel caso del primo suono abbiamo accertato che non si tratta solo di una manifestazione spaziale, ma che ha anche una dimensione temporale. La sua famiglia sorge dopo di esso. In tal modo stiamo per la prima volta in questo spazio ristretto insieme ad un fenomeno che, significativamente, rimane essenziale per tutto quel che ne scaturisce in seguito. <Mostra alla lavagna> Se il secondo suono è uguale al primo ci troviamo in una situazione del tutto nuova. Sento io il secondo suono, che sul piano fisico è uguale al primo, proprio in modo uguale al primo? Ovviamente no, poiché il primo suono ha lasciato in me un qualche sedimento. (Altrimenti non potrei neppure dire che il secondo suono è il secondo.) Una qualche impressione, sia essa nella mia memoria, sia essa in questa sensibilità dell'uomo, incredibilmente pronta. Questo suono non ha più questo vantaggio incredibile di cadere in un campo non elaborato, dal momento che cade appunto in un campo elaborato da questo suono. Ma per l'amor di Dio! Dunque in musica non vi sono ripetizioni? Naturalmente, non ve ne sono. Infatti dall'ascolto della prima volta io ho ricavato qualcosa, cosicché la seconda volta, quel che noi chiamiamo ripetizione, cade in qualcosa di elaborato. Quante volte si può camminare sulla neve fresca senza lasciare la stessa impronta? Una volta sola.

Questo, direte, è un fenomeno assolutamente nuovo - lo è davvero! <Scrivo alla lavagna> Ha qualcosa in comune con esso? Solo che se io considero tutti e due i fenomeni in sé ... e questo in sé ... allora sono uguali. Ma come possiamo accogliere qualcosa *in sé* nel corso di un processo [Werdegang]? Se la cosa è così, allora la posizione del [secondo] fenomeno identico rispetto al primo è un'altra rispetto alla posizione del primo al secondo. Quest'ultima appare discorsiva, nella discorsività, la prima appare ricorsiva. Il sintetizzante Non-poter-altrimenti dello spirito (*onepointedness*) non ode l'in sé, ma cosa? Ode la relazione tra i due. E nella relazione né il primo, né il secondo è presente [*vorhanden*] Se ciò, nel secondo fenomeno, non è nulla di nuovo, allora il mio interesse al riguardo è diminuito. Nasce così una valle tra questo fenomeno e questo ... <Alla lavagna> Dal momento che questo ha inizialmente prodotto un effetto su di me, posso percepire il secondo solo in riferimento al primo. Il procedere avanti [*Hinschreiten*] nel tempo mostra una nuova dimensione a favore del secondo, va così ... <Alla lavagna> La relazione «non esperire nulla di nuovo nell'altro» crea da questa articolazione una direzione che va in senso contrario: io percepisco il secondo suono in riferimento al primo.

Queste sono già le prime opposizioni [*Oppositionen*]. Opposizioni [*Gegensätzlichkeiten*] che veicolano durata, creano durata. Ah! Come se non lo sapessimo! Cosa ci viene a raccontare, signor Celibidache? Com'è che Beethoven costruisce il culmine nel primo movimento della

Quinta Sinfonia? <Suona al pianoforte> Non è forse vero che ripete otto volte la stessa cosa? Proprio no! «Otto volte» è la fotografia del quadro, non la realtà musicale. Là c'è una intensificazione proprio perché non è «la stessa cosa»; perché non si tratta di una ripetizione. Se non avesse fatto questo, e invece avesse fatto quest'altro (ora non può trattarsi che di una improvvisazione idiota): <Suona> ... Cosa c'è qui di costrittivo? Nulla! E cosa c'è invece là, di costrittivo? Tutto! Ed è all'interno di questi poli che nella musica si gioca tutto. Sono anche dimensioni del tutto diverse, che noi dovremo ancora esperire.

<Alla lavagna> Cosa accade ora, se il secondo suono è nuovo? Le considerazioni che erano assolutamente inevitabili, lo sono anche qui? Io ascolto il secondo suono in riferimento al primo? Certamente. Sorge anche qui (tramite il non-esser-nuovo) la valle? No, qui c'è qualcosa di nuovo. Qui sorgono ovviamente tutte le dimensioni musicali: ... Questo presenta una articolazione ... e anche questo. Io posso solo ascoltare così ... uno-due; dalla cosa che ho ascoltato per prima alla cosa che ascolto subito dopo. Anche qui. ... Che genere di forze sono qui all'opera? Se questo suono è una delle manifestazioni secondarie del primo suono, ciò vuol dire allora che l'affinità è prossima, e l'opposizione non è poi così grande. Ma se questo suono non appartiene agli epifenomeni del primo suono, ... allora sono molti i fenomeni che vi appartengono, non è uno di essi, ma qualcosa di molto distante - e com'è l'opposizione? Enormemente grande. Ma l'altro suono, quello nuovo, ha anch'esso un sistema tutt'intorno? Ovviamente.

Quanto più ampia è la relazione, intendo dire in senso fenomenologico, tanto più remota sarà l'affinità tra questi due ... (abbiamo dei criteri per accertarlo, non posso dirveli ora sui due piedi) ... e quanto più remota, tanto maggiore sarà anche la lotta tra gli epifenomeni e quelli del primo suono. Questo, noi lo chiamiamo «tensione».

Dunque, quanto maggiore è la distanza, tanto maggiore sarà la tensione. Io però posso suonare questa nota al pianoforte, p. es., in modo leggero - come saranno allora gli epifenomeni? Saranno sempre presenti? Sì. Ma se tutto ciò viene chiamato alla vita [sonora] con poca forza, come sarà il suo mondo? Piccolo per la percezione umana, il che vuol dire che noi udiremo poco. <Al pianoforte> Non è detto che questo suono non abbia gli stessi epifenomeni di quest'altro. ... <Suona una nota acuta e una grave> Il secondo ha gli stessi del primo, ma come stanno le cose in quest'altro caso? <Suona piano e forte> Nel secondo suono, ho premuto il tasto con maggior forza, e sento molto più degli epifenomeni che non nel caso del primo. Ora, come stanno le cose con le condizioni fisiche di questo suono? <Suona una nota grave coi suoi armonici> Sento forse tutti i primi sedici fenomeni, quelli decisivi? Come stanno le cose con il suono? <Suona una nota acuta> C'è anche questo? Certo, ma dove vanno a cadere? Cadono al di fuori del settore della percezione umana, che acusticamente si estende da 16 a 20000 vibrazioni, e musicalmente da 32 a circa 8000.

<Alla lavagna> Dunque, nell'un caso ... la famiglia ... questo è il settore della percezione umana ... nell'un <caso>: questo suono, che è così, ... va ascoltato nella sua piena identità. Questo suono forma gli stessi epifenomeni che cadono tutti al di fuori del settore della percezione umana, e dunque non sono più udibili per me.

Dunque: affinità tra i suoni, affinità tra i diversi livelli sonori, tra le diverse intensità. Se l'uno è assai forte e l'altro lo è poco, naturalmente non si crea una grande opposizione. Ma se l'uno è forte e anche il secondo lo è, allora siamo di fronte ad una enorme opposizione. Quanto maggiore è l'opposizione, tanto più numerosi risultano i punti di contatto tra i fatti. E quanto maggiore è l'opposizione, tanto maggiore è il tempo di cui ho bisogno per percepirla. Ah! Dunque la dimensione temporale è già contenuta nell'intervallo. Per tutti i diavoli! Come mai?

Quali altri fenomenologi affermano questo? Frescobaldi, il musicista vissuto cento anni prima di Bach, che ha esaurito lo spazio di quinta, dice che «i passaggi espressivi debbono essere suonati più lenti degli altri». Ah! Da dove viene l'espressione? Cos'è l'espressione? È la molteplicità dei punti di contatto tra i fenomeni. Se ho [l'uno dopo l'altro] forte e debole, qui sono a malapena presenti dei punti di contatto, delle opposizioni. ... Questi non possono interessarci. Se mediante l'intensità, mediante il modo di presentarsi [*Vortragen*] intensivo dei fenomeni si creano moltissimi punti di contatto, allora ho bisogno di parecchio più tempo per, mediante la mia *onepointedness* (la forza sintetica del mio spirito), ... ho bisogno di parecchio più tempo per poter udire da tutto questo una relazione. Ah!

Cosa dice Bach, l'altro grande fenomenologo, con le poche parole di cui ci ha lasciato testimonianza? «Chi non è in grado di ricavare il tempo dalla composizione, è bene che la lasci perdere!» Se aprite una partitura dovete sapere se quello che avete davanti è un brano lento oppure mosso. Quand'è che un brano sarà lento? Quando queste opposizioni, sia nell'affinità, sia nella dinamica, sia nel fraseggio, sono grandi. Ah! E questo spetta a ciascuno? Lui pensava: sì! - e lo penso anch'io. Ma non dopo 200 anni di prassi musicale falsa, è andato tutto in rovina. Oggi la prima informazione che ci viene data è: Allegro = 52. E ora fate andare il metronomo: ta-ta-ta, e provate a mettere insieme le molteplicità ... Beh, che può venirne fuori? Qual è quest'idea di tempo? Dove dovrebbe stare? Dopo che ci siamo appropriati di tutti i fattori efficaci, allora possiamo dire: a questo tempo è possibile.

Cosa dice Haydn? «Le armonie di un brano di chiusura, di un Presto debbono essere semplici: tonica, dominante, sottodominante». Ah, e come stanno le cose? «Nei brani lenti vi possono essere armonie cromatiche». Ah! Dunque c'è qualche cosa nella sonorità e nelle associazioni tra le sonorità che contiene oggettivamente il tempo. E di cosa si tratta? Del grado di opposizione.

Su queste situazioni (lo stesso suono e suoni diversi ecc.) potrei naturalmente parlare a lungo,



ma penso solo a questa tragica ora che ho a disposizione ... <Alla lavagna> Dunque, questa situazione non è naturalmente solo melodica, temporale, ma due suoni possono anche manifestarsi simultaneamente; i punti di contatto tra questi fenomeni sono gli stessi. Se entrambi appartengono alla medesima serie di epifenomeni, l'affinità è prossima; se no, l'opposizione è grande.

Buon Dio, sento in me un impulso così sano all'amore per il mio prossimo, vorrei convincervi tutti che quanto udite qui non è una tela di ragno, non è una speculazione del pensiero. Bensì che questo è ciò che voi sempre udite; ciò che in voi - in modo assolutamente dinamico - è attivo. Ma ora dobbiamo andare avanti.

Queste relazioni tra due suoni rivelano una serie di aspetti parziali separati, che, quando sono presenti le condizioni, scompaiono completamente nella riduzione. Non tutti hanno forse capito cosa sia una riduzione: <Alla lavagna> Se abbiamo diversi fenomeni singoli che si materializzano nell'istante presente ... sarebbe più o meno così ... <disegna> nell'istante presente, giusto? ... <Al pianoforte> Immaginatevi un accordo: <suona> ... Immaginiamo che sia suonato da corni, flauti, fagotto, viola, violoncello ecc. E uno di questi elementi che agiscono nella simultaneità ... <alla lavagna> p. es. questo flauto è troppo grave. Che facciamo? Voi non sapete cosa fare - noi direttori di professione diciamo: «Lei suona troppo grave!» Una volta che abbiamo detto così, cosa succede? O il suonatore ha orecchie e modifica l'altezza e rientra nell'unità presente. Infatti, sinché è troppo grave, si trova qui e gli altri invece si trovano là, dunque c'è dualità. <Disegna> Se trova la nota giusta, che succede? Scompare? No, viene integrato in questa unità. Immaginatevi che qui un cornista sveglia suoni mezzoforte e gli altri strumenti a fiato piano ... Anch'egli produce una dualità, sono due cose. Se gli dite: «Sia buono, per favore non disturbi gli altri» - «Sì, sì, chiedo scusa». E ora anche lui suona piano - è scomparso? No, è integrato nell'«uno», nell'istante presente. Quante dimensioni del genere esistono? Innumerevoli: in un caso troppo debole, in un altro troppo duro, in un altro troppo grave, troppo [...] (non posso spiegare), può essere più estroverso oppure più introverso ... Vi è una quantità incredibile di punti di vista in base ai quali la cosa potrebbe andare.

<Alla lavagna> Dunque, questa è dualità. Può anche essere così, che questa pluralità sia assai maggiore: flauto troppo grave, e ora un trombone stupido, un corno troppo in evidenza ... un contrabbasso che attacca in ritardo!!! ... una tromba che attacca troppo presto - Pluralità!! E quando le cose non stanno così, se ciascuno trova puramente ... - Dove, puramente? Nell'unità generativa - ... ecco che scompare la pluralità. Noi possiamo aver a che fare solo con quest'«uno», perché noi stessi siamo un «uno». Fintanto che ci troviamo di fronte una pluralità presente, non possiamo raccapezzarci. Allorché ce ne appropriamo, essa deve diventare un «uno».

E a che scopo ce ne appropriamo? È, spero, sufficientemente chiaro cosa sia una pluralità e cosa la *onepointedness*, la capacità dello spirito di unire insieme tutto.

L'atto di unire insieme due fenomeni separati corrisponde all'unico modo possibile di azione, all'irripetibile, primo e ultimo non-poter-altrimenti dello spirito. Esso deve liberarsi della pluralità, cioè deve uscirne. Deve affermare sé contro di essa. Dal momento che la pluralità risorge sempre di nuovo, la capacità di [operare la] riduzione deve essere sempre di nuovo, e senza consumarsi, la stessa. È per il voler-affermare-sé che lo spirito deve rimpicciolire la pluralità. E questo, lo spirito lo fa ovunque ciò sia possibile. L'atto del pensiero è una riduzione univoca, che ha luogo nella simultaneità. Nell'atto del pensare si esterna in modo diretto la capacità comprensiva della coscienza umana. Ogni definizione, ogni generalizzazione, ogni voler-afferrare in leggi valide, ogni pluralità proiettata come totalità, ogni pluralità del fenomeno singolo ridotta mediante il simbolismo concettuale, ogni equazione matematica, ogni *conclusio* che sia l'unica possibile a scaturire dalle numerose premesse - tutto questo è il frutto diretto di questa cosiffatta potenzialità dello spirito umano.

Ma ora, quali sono le condizioni insostituibili perché abbiano luogo le riduzioni di fenomeni sonori? Una di esse è il «tempo». Sì, cosa sia il tempo è difficile da definire. Anzi, neppure difficile - è impossibile! Il tempo può esperire un correlato nel mondo fisico, ma non ha nulla a che fare col tempo fisico e il suo decorso. In rapporto al tempo, tutte le indicazioni come «adagio», «presto», «non adagio», «non così presto», «troppo presto», «giusto» o «falso» non possono trovare applicazione alla lontana. L'asserzione che una pluralità di notevoli dimensioni richiede più tempo per venir ridotta che non una piccola è tanto falsa quanto la speranza dello scienziato di poter giungere, mediante un eterno suddividere, alle unità finali fondamentali, non ulteriormente divisibili. Dal momento che il tempo è una condizione *unica e irripetibile*, non può essere più grande, più piccolo, minore o altro; infatti è unico e irripetibile. Se la riduzione non ha avuto luogo, il tempo non era sbagliato, bensì [è successo che] le sensazioni sonore che si manifestano nel tempo in successione rimangono ciò che erano e non hanno potuto venir ridotte in una struttura simultanea. Il tempo [in questo caso] non è proprio esistito come condizione. Non può essere che la riduzione non ha avuto luogo perché il tempo era sbagliato - il tempo non può essere né sbagliato né giusto; il tempo non ha un esser-là [*Dasein*] esistenziale proprio, il tempo è una *condizione*.

Quando gli appassionati dicono che il tempo era giusto, parlano di un flusso non proiettabile di acqua asciutta che essi proiettano nel mondo fisico, un flusso che scorre in avanti lungo il marciapiede della deficienza mentale. Le differenze che emergono nel mondo fisico non toccano il sorgere delle unità superiori mediante la riduzione. Si fa un'enorme, sciaguratissima confusione,

mettendo sullo stesso piano la scelta di tempo con la velocità. Il tempo non è velocità. Il tempo non è nulla. Ma, affinché una serie di fenomeni sonori venga riassunta insieme in una unità, v'è una condizione. Essa esperisce, come ho detto, un correlato nel mondo fisico - ma con esso non ha nulla a che fare.

Se uno vi venisse a dire che ora in America si è raccontato il *Faust* di Goethe in due ore, noi cosa diremmo? Sì, ma in che modo? Che c'erano tutte le parole - possibile. Che c'era anche il senso ...? Noi diremmo: No! Noi - che il *Faust* l'abbiamo letto - non lo riteniamo possibile. Se sentiamo che questo determinato tempo è giusto, [si dovrebbe dire che la] velocità è giusta, ciò vuol dire che nell'esecutore è sbocciato qualcosa, e nell'ascoltatore anche. Può il tempo essere qualcosa [di cui si può dire che è] giusto? Tale che voi, proprio come qualsiasi altro, potete trovarci un qualche senso? In proposito non si deve dire nulla. Il calore si manifesta attraverso gli oggetti. Ci dev'essere qualcosa qui, che diventa caldo, perché si manifesti il calore. Ma gli oggetti di per sé non sono il calore.

Come abbiamo visto, anche l'articolazione di due suoni identici rappresenta [*stellt ... dar*] un processo di opposizione, che ha il suo spazio e il suo ruolo all'interno dell'intera espansione. Cosa è l'«espansione»? È questo procedere oltre, spaziale e temporale. L'essenza di ogni espansione spazio-temporale è l'unione organica, impermeabile, fatta così-e-non-altrimenti, di tutte le articolazioni che prendono parte a questo processo [*Werdegang*]. La reciproca penetrazione di tutte le componenti attive, completare e lasciarsi completare, dimenticare ogni forma di sussistenza individuale o di manifestazione discorsiva, la relazione reversibile tra l'intero esperito e le sue parti, sono tutti segni inequivocabili di questa penetrazione reciproca.

Per dirla con le belle parole di Husserl, «ogni atto della vita di coscienza, per quanto singolo, non è isolato, bensì implica in sé necessariamente un orizzonte infinito di valenze inattuali con funzione attiva». Nessuno aveva mai formulato prima di lui quel che egli stesso aveva visto con tanta chiarezza e limpidezza. Noi sappiamo oggi che la terminologia di Kant è assai polivalente. C'è persino un logico [...] che ha scoperto col computer che tutte le conclusioni delle sue deduzioni logiche erano contenute nelle premesse. Sì, con Husserl non si è lavorato così. Ma dovremo tornare su questo punto.

È chiaro che la ripetizione materiale di un suono, nonostante il sorgere di strutture musicali iniziali, non può creare l'opposizione che invece fa sorgere l'espansione, il procedere-oltre nel tempo e nello spazio. Ogni articolazione musicale presenta un processo di espansione e compressione. Il diritto presente nell'esperienza vissuta, di sussistere ulteriormente nella dimensione spazio-temporale - il diritto alla durata - è immediatamente dipendente dalle opposizioni. Sin dove può giungere l'espansione? Quanto può estendersi l'espansione? Sino al

punto in cui non può più estendersi ulteriormente! Questo punto cruciale di ogni sviluppo espansivo si chiama «punto culminante» [*Höhepunkt*].

Questo punto di svolta, in cui la direzione estroversa dell'espansione si rovescia in quella introversa, è il più cardinale dei punti angolari, intorno al quale si articola in modo funzionale ogni forma dell'architettura musicale. A causa del suo significato unico e irripetibile esso si situa rigorosamente al di fuori di ogni teoria delle forme. Tutto ciò che avviene nella fase espansiva conosce una integrazione, che promuove la riduzione, nella fase compressiva. Se le cose non stanno così, allora la chiusura non è la conseguenza logica [*consequent*] e inevitabile dell'inizio. L'atto di pensiero e l'atto musicale si manifestano, si materializzano entrambi nel continuum spazio-temporale. Secondo la loro essenza, tuttavia, essi sono extratemporali, simultanei.

Se voi dite: «Non ho potuto telefonarti ieri sera perché mia madre è arrivata troppo tardi»; «Non ho potuto ...», se iniziate, sapevate dove volevate arrivare; conoscevate la fine, il fatto che vostra madre è arrivata. La fine era contenuta nell'inizio; così è l'atto di pensiero. Dunque, la fine è simultaneamente presente [...] nell'inizio. Le cose stanno così anche nel caso dell'atto musicale. La fine è contenuta nell'inizio; e non potenzialmente, ma *effettivamente*. C'erano un tempo insegnanti di direzione d'orchestra che dicevano: «Prima di attaccare, rappresentati nella mente quattro punti cruciali: attacco, punto di espansione massima, punto profondo e fine». Rappresentati! Prova a pensare come dovrebbe essere ...? Sì, però è tutto molto statico. Che questo è effettivamente il caso, che noi agiamo così (e non agiamo coscientemente), è tutto un altro fatto.

Dunque l'atto creativo - che può verificarsi sia nell'atto di pensiero sia nell'atto musicale - è libero da ogni condizionamento riferito al passato e al futuro. Solo un atteggiarsi [*Sich-Verhalten*] aperto e spontaneo garantisce il suo funzionamento senza limiti. La misura effettiva di una opposizione può venire conosciuta solo da uno spirito spontaneamente attivo e libero da associazioni. (L'appassionato che trova "dolce" la musica di Rimskij-Kors'akov porta a ogni concerto il suo diabete.) L'opposizione è la fonte vitale della forza responsabile di origine, mantenimento e limitazione della durata. Ma non ogni opposizione è capace di generare la forza e di costituire la durata. Solo opposizioni che stano l'una rispetto all'altra in rapporto di integrazione complementare o, altrimenti detto, solo quelle che nell'attivarsi o nel diminuire dell'espansione hanno uno o più parametri in comune si pareggiano nella riduzione..

Ma questo può essere conosciuto solo dallo spirito libero, senza condizionamenti. Solo lo spirito libero può seguire le tendenze contrastanti di due fattori musicali in conflitto, e solo sulla base dell'inestinguibile impulso alla libertà in lui presente esso continua ad ascoltare tanta illibertà, per esperire il superamento del conflitto che lo ha trascinato con sé. Lo spirito libero ode il modo

in cui la libertà viene esatta mediante il bilanciamento delle opposizioni. Dunque, in altre parole, solo la libertà può percepire la libertà. Libertà, esser-libero e liberarsi sono un'unica e medesima cosa per le attività dello spirito libero in grado di eliminare ogni dualità, se alla sonorità riesce di diventar musica.

La musica è un linguaggio? No. La musica è tutt'altra cosa che un linguaggio. La musica si serve di un simbolismo convenzionale, che si manifesta nella discorsività, e di significati semantici polivalenti. Mediante movimenti marginali predicativi essa può giungere, attraverso svariati sentieri, sino ad un nucleo centrale ricco di senso. Il suono apostrofa l'uomo direttamente, ineluttabilmente, indipendentemente da ogni specifica determinazione individuale come razza, sesso, condizione, età, e suscita riflessi liberi, non condizionati. Esso esperisce, quando si riuniscono i presupposti atti alla bisogna, una corrispondenza immediata e non soggetta ad interpretazione nel mondo mosso dagli affetti del soggetto che lo accoglie in sé.

Quali sono i presupposti? Non ogni destinatario è in grado di mettere da parte e abolire ciò che sta, come un velo colorato, tra la sua coscienza pura e la realtà. Il cielo può essere blu e rimanere eternamente così, e tuttavia tra noi ed esso possono trovarsi vapore, nebbia e nuvole. Ma ad ogni singolo è data la sacra possibilità di mettere da parte ciò che sta nel mezzo e di liberare la propria visuale. Nel non-poter-essere-altrimenti della musica non c'è il tanto... quanto del linguaggio. Se la sonorità agisce in modo differenziato, ciò è da ricondurre solamente alla condizione differenziata dell'intorbidamento, condizionato dall'ego, delle percezioni, che fluttuano ostacolando la trasparenza tra la coscienza pura e la nuda realtà. Il non-poter-altrimenti della coscienza pura è l'attualizzazione ininterrottamente rinnovantesi della sua natura, le riduzioni finali effettivamente attive, onnipresenti, onnicomprensive, i correlativi divini dell'essere assoluto.

Ma a che scopo tutto questo? Perché la fenomenologia? Forse che la fenomenologia cambierà qualcosa nella situazione insostenibile che impera nella prassi musicale odierna? No, sicuramente no. Potrà ostacolare l'immersione nel tonificante bagno caldo della propria ignoranza? Come deve accadere? Si possono inghiottire chiodi e monete, ma digerirli no, non si può. Ma questo, lo si scopre al più tardi la notte seguente. Può la fenomenologia accorciare la lunga, forse infinita notte? E come poi? La notte, e la sua lunghezza funzionale, sta in relazione diretta con la luce esperita. E ci sono così tanti che la pensano allo stesso modo, che hanno scoperto che il bagno di cui si è detto prima è più efficace se lo si fa di notte.

Con la fenomenologia l'uomo giungerebbe forse più facilmente alla vera musica? No. Se è giunto alla musica, se è rimasto fedele alla propria natura divina, allora la fenomenologia è sempre disponibile. La fenomenologia non è una panacea per musicisti di talento malati e per tenori sani

antimusicali. Non può esser tutto questo. Ma noi sappiamo già che essa non si fa rinchiudere facilmente in una gabbia linguistica.

Forse sarebbe per voi più interessante sapere cosa mi abbia condotto alla fenomenologia. Sapevo della sua esistenza molto prima del 1945, e credo che accanto all'interesse filosofico per questo nuovo, pionieristico stile di pensiero sia stato di grande stimolo il piacere del frutto proibito, che allora garantiva un posto sicuro in galera.

Nel 1945 scoprii su una parte d'orchestra dell'*Idillio di Sigfrido* di Wagner la seguente annotazione di un violista non molto ligio al dovere: Siegfried Wagner: 30 minuti, Wilhelm Furtwängler: 26 minuti, Siegmund Hausegger: 16 minuti. Più tardi venni a sapere che questo elenco dei migliori tempi era stato cancellato dal palmares musicale da una gazzella vichinga, un tizio che quando non prova a far musica si chiama Bernard Haitink, con il tempo record di 12 minuti e mezzo! Si tratta ancora della stessa cosa, oppure durante un idillio è possibile abbracciare una ragazza anche stenograficamente? Dunque: lotta - lotta spietata all'arbitrio, sotto qualsiasi aspetto esso emerga. Nell'uomo stesso debbono esserci i mezzi per questa lotta, e questa fu la mia fede.

Henz Tiessen, il mio padre musicale, mi mise in guardia: questo studio potrebbe forse portare ordine in te stesso, ma le chances di una esecuzione, di questa sinfonia del pensiero in un solo movimento, in cui le sonorità dell'ascoltatore che risuona insieme ad essa non sono udibili senz'altro e dunque non sono riducibili, quelle chances rimangono abbastanza ristrette.

*E ora attendiamo le vostre domande. ... Lo so, non dovete pensare che le vostre domande potrebbero apparire troppo stupide. Nessuna domanda è stupida, sinché corrisponde ad un bisogno. E se c'è qualcosa che non avete capito, noi siamo qua, per spiegarlo un'altra volta. Ma se avete capito che tutto quanto mi anima non è giusto, anche per questo sono pronto ad un contraddittorio.*

*Grazie!*

*Prove della IX Sinfonia di Bruckner*

Sergiu Celibidache, Münchner Philharmoniker

4-7 settembre 1995, Philharmonie am Gasteig, Monaco di Baviera<sup>296</sup>

*I movimento*

*Battuta 1 sgg.*

[*Motivo del corno, b. 5 sg.*] È un po' piatto. Un po' più stretto, tatàm, in modo che questa differenza, ora, sia rappresentata chiaramente. Perché quando questo levare appare da solo è un ottavo; quando appare insieme al tema è un sedicesimo, quindi: titìtìtì, corto, e non: ta-tam.

Direzione chiara!<sup>297</sup> Stefan, perché così impressionistico? Fa: papàam... pappàm, la risposta come conseguenza, non per conto suo! Quinta battuta!

Se non fate attenzione, e se rispetto a questo grado di trasparenza anche un solo strumentista rimane fuori e non si adatta al *legato* generale, allora “buca” [kommt heraus] e si sente. Adesso l'ho sentito e so anche chi è stato, ma non lo tradirò mai [*qualche risata sommessa*]. Vi prego seriamente di adattarvi in modo molto diplomatico, affinché non si senta ‘rrarara’ o, che è lo stesso, ‘uhrhrhr...’ Spalmateci sopra un po' di crema in modo che non si senta. Ancora dalla quinta battuta! Estremo controllo, non su quello che fate voi, ma su quello che fanno gli altri!

[*L'orchestra attacca dal punto indicato. Sull'entrata del corno:*] Sì! Pappam [*cantato insieme ai Re-Re di trombe e timpani*] pipim [*cantato insieme alle prime due note del motivo del corno di b....*] Ampio... pappam... [*sui Re-Re c.s.*] sì! Ora avvicinarsi... più vicino... ch-ch... [*tra sé, sui Re-Re c.s.*] più vicino!... ch-ch... [*c.s.*] Stupore! [*detto per preparare la successiva linea discendente dei violini.*]

Una certa mancanza di tensione dove le frequenze sono troppo lente; è un tremolo giusto, sì? Secondi violini, ancora una volta.

Non spingere troppo il crescendo, perché viene imitato da un solo oboe. Voi potete fare un enorme

<sup>296</sup> Pubblicata su compact disc EMI 7243 5 56699 2, insieme all'esecuzione della stessa sinfonia del 10 settembre successivo. Il fascicolo accluso ai dischi reca anche una traduzione italiana di Claudio Maria Perselli (pp. 25-27), non sempre impeccabile, dalla quale ci siamo discostati in numerosi punti, integrando tra parentesi le parole di Celibidache con rinvii alla partitura e cercando di riprodurre con la maggior completezza possibile i dettagli degli interventi del direttore, irregolarità sintattiche comprese. Si è però deciso di omettere la traduzione del breve frammento relativo al II movimento, nel quale non emergono considerazioni di rilievo per il lavoro di Celibidache con l'orchestra, e lo scambio di battute all'inizio della prova del III, in cui Celibidache parla di questioni strettamente personali.

<sup>297</sup> Nella registrazione Celibidache dice, in modo poco comprensibile, qualcosa di più che «deutlich»: verosimilmente «hindeutlich», che comporta una leggera forzatura della lingua ma corrisponde bene a quello che il direttore ha in mente: il cornista articola i due segmenti separati da pausa Re-Re e Re-Re-Fa-Re come se stessero ciascuno per conto suo. Di qui il rilievo che segue. Nella traduzione si è cercato di rendere in modo conciso il senso risultante da *deutlich* e dall'idea espressa da *hindeuten*, ‘indicare in una determinata direzione’.

crescendo, l'oboe no. Tenete presente che stiamo facendo musica a due, l'intera ascesa.

[Dopo la seconda frase di 5 note dei violini:] Ascoltate l'oboe!

Non oltre le possibilità del crescendo dei legni. L'accompagnamento non deve mai coprire le voci principali. Il limite è dato dalla frase dei legni.

Battuta 97 sgg.

[Inizio del II tema] No, eh no, no... Con enorme entusiasmo! [Canta l'intervallo discendente di sesta maggiore che apre il tema] Come un metropolita! [c.s.] E non attenetevi al piano, perché la frase più avanti viene suonata dai secondi violini con tutti i contrabbassi all'ottava, ma l'entusiasmo non l'ho proprio notato; neppure sui volti.

[Tema daccapo. Stavolta molto in evidenza ed espressiva la linea delle viole. Sull'intervento dei II vl. C. ferma l'orchestra] Bellissima esecuzione dei secondi violini, ma non c'era riferimento a quello che fanno i primi. Noi siamo una specie di vivacizzazione [Belebung] dell'armonia. Il tema principale è: [canta le prime 4 note del tema], non: [accenna in tempo più rapido all'accompagnamento], questo è secondario. Importante è ciò che conferisce l'enorme monumentalità al tutto, e il tema principale ce l'hanno i violini.

[Tema daccapo. Interruzione allo stesso punto] Meraviglioso rapporto tra mano sinistra e mano destra, primi violini, meraviglioso, ma non lasciatevi spingere dalle voci intermedie... Perlopiù le cose vanno così: quando quelle partono di brutto, partite di brutto anche voi. Invece no; rimane lirico [canta le tre note iniziali del tema], struggente.

[Tema daccapo sino alla modulazione] In questo secondo passo mi manca il vibrato intenso, molto rapido [zufola un suono tremolante], non [zufola un suono fisso], non statico, non descrittivo, ma sentirsi effettivamente toccati [gerührt]. Molto pianissimo, ma presente. Direttamente il passo. [voci in orchestra chiedono di ricominciare dall'inizio] Ma sì, ancora una volta tutto il passo.

[Tema daccapo, subito interrotto] Chiedo scusa, c'è una cosa che non mi piace tanto: il quattro [canta una sequenza di note di uguale durata con diversa intensità:] pàam-pàam-pàam-un-tàn pàam-pàam-ab-ründen [arroton-dare] wi[ede]r-anfàngen [(r)cominciamo] tii-ràa-ra-ti. È sull'uno e sul tre, non sul quattro. Il quattro viene... perché? Perché viene stravolto [verkehrt]? Perché abbiamo bisogno di tutto l'arco, allora lo facciamo scorrere per farlo arrivare fino al tallone. E questo è l'errore. Ancora una volta!

[Tema daccapo] Meraviglioso... Meraviglioso, viole! Ma senza che ve lo spieghi io, ciascuno di voi ci deve pensare per conto suo. Questa periodicità di per sé funziona solo se il quattro è privo di tensione [canta una sequenza di note della parte di accompagnamento]. Bene, come andavano i primi violini? [mormori] Mi si chiede troppo.

III movimento

Battuta 1 sgg.



Dunque, l'intera tecnica dell'ultimo movimento è una tecnica imitativa. Non è un fugato, come pensa qualcuno, e naturalmente può avere un valore musicale, se i singoli fraseggi vengono rispettati, cioè questo rapporto di impatto/risoluzione in ogni voce, dal momento che abbastanza regolarmente fa [canta CHECK!!]. Se non risolvete, arrivate alla entrata successiva, dove iniziano gli impatti, e risolvete lì, e naturalmente si neutralizzano a vicenda. Come ci si salva? Al punto culminante, dove i tromboni suonano una sorta di canone insieme alle trombe [canta check], in sé molto fraseggiato, in sé, provvisto di un nuovo rapporto musicale. Non c'è nulla di nuovo, non una sola volta che egli usi una nuova tecnica. Perlopiù è pensato a due voci, ma per il fatto che è sempre così, questo ci induce a pensare, ma sì, è fortissimo, debbo dare tutto il possibile, e questo "tutto il possibile" neutralizza sempre la seconda voce. La seconda voce vive se rispettate il rapporto impatto/risoluzione. Esattamente in ogni forma. Bene!

[*Celibidache dà l'attacco; dopo le prime 5 note ferma l'orchestra*] Sì... trovare sì, cercare però no. Certo, non come sta scritto nella Bibbia: chi cerca non trova. Ma è sicuro che chi trova non cerca. Allora... E molto allentato, perché il salto è molto scomodo.

[*Attacco daccapo*]. Né viole né violoncelli né contrabbassi sopra i secondi violini: i secondi violini hanno la voce principale. Ancora una volta. Non forzate; forte sì, ma un forte cantabile, non schiacciate il suono.

[*Attacco daccapo*] Così! Ora ascoltate i secondi violini, ascoltate! [*Sul passaggio dei bassi*] Non pianissimo, sonoro, sonoro! [*più avanti*] No... Se suonate così stretto non create atmosfera ma nervosismo. Le note sono poche, e la densità viene dal numero degli esecutori. Ciascuno suona estremamente denso, ma se siete densi individualmente, allora è solo isterico. Già. Dalla settima battuta!

[*Attacco dal punto indicato*] Guardate com'è lirico! [*Interruzione*] Sono molto d'accordo, naturalmente il sostegno principale di questo gesto di sviluppo sono le viole, ma se crescete troppo presto poi non ci sono più legni. Già alla terza entrata erano troppo deboli. Dunque venir fuori con grande entusiasmo, fuori, sul piano funzionale questo [*canta le quattro note della figura iterata nel crescendo*] deve emergere, e questo non è più il caso se alla quarta battuta suonate così forte. Direttamente dal punto.

[*Ripresa dal punto*] L'ho spiegato per le viole, ma perché con voi è un'altra cosa? Per voi è diverso? Ma è esattamente lo stesso! Il limite di questo tremolo è la capacità dei legni di farsi sentire. Non può cambiarlo nessuno, non lo possono fare né i legni né il direttore. Ma solo se avete fraseggiato in modo così primitivo, e leggete "crescendo", "tremolo" e poi via... No... Ancora dal punto.

[*Ripresa dal punto*] Qual è la cosa principale, Stefan? Eri il più forte di tutta l'orchestra e ora sei quello che ha meno da dire. E però è troppo forte. Qual è la voce principale? I corni [*canta l'inciso discendente dei cr.*]. È questa la cosa principale. Tutto quello che c'è in mezzo è troppo. Direttamente dal punto,

dal fortissimo.

[*Attacco*] Voi pensate a far chiasso, non musica. Avete sentito una sola nota delle trombe? Che note hanno fatto le trombe? Non ci interessa, non sono del nostro partito. Dunque, una volta i fiati da soli! Da soli. Guardate un po' cosa c'è lì! Le trombe fanno [*canta*] e noi attendiamo [*canta*], e con questo giuoco attorno c'è il tema dei corni. Se non lo sentite non è più strutturato, è una massa, un fortissimo indifferenziato. Dunque, state a sentire i fiati.

[*Attacco*] Cosa c'è nel mezzo? Nel mezzo c'è un paio di tremoli insignificanti, pensati solo in funzione armonica, che non hanno alcun senso melodico.

*Battuta 53 sgg.*

Fraseggio... Dov'è tutto questo? Dov'è l'uomo? Sono solo note, che non interessano a nessuno. Di nuovo dallo stesso punto.

[*Dacapo*] Dietmar, questa è una delle sue pochissime contraddizioni [sc. di Bruckner]. Qui sta scritto «bewegter» [più mosso], e la volta dopo sta scritto – ed è esattamente la stessa melodia – «langsamer» [più lento]. Più lento in relazione a cosa? A ciò che era o a ciò che è ora il tema? Non possiamo farci niente, è un errore e non possiamo trovare alcuna spiegazione.

*Battuta 129 sgg.*

Qui c'è scritto «langsamer», e la prima volta era «bewegter». Nella medesima associazione. Forse si era sbagliato nel modo di esprimersi, o si era dimenticato?... Direttamente dallo stesso punto!

Suona molto pedante, molto probatorio [*Canta*]. Con entusiasmo, non dimostrativo!

*Battuta 140 sgg.*

Sì... Vorrei anch'io averlo così, ma in questo modo non è più possibile la risposta dei flauti [*canta*]. Loro rispondono. [Sembra che] non ci sono. Un poco meno pieno!. Sì... Tre!

[*Attacco dacapo*]

Grande pausa, più di quanto è scritto. Bisogna tirare il fiato e riprendere l'intenzione. Ma non: un. due, tre e via.

[*Attacco dacapo*] Sì... È un pochino troppo timido. Un po' più in fuori! Naturalmente, dopo il gran chiasso dei tromboni non sarà possibile sentirlo.

[*Attacco dacapo*] Cantabile!

Molto malinconico e molto rassegnato. Il primo è [*canta*], e questa volta [*canta*]. Molto introverso. Si sa che non ha più uno scopo.

Signore e signori, nessuna delle orchestre a me note è in grado di rifare quello che avete fatto voi. Suonate come nessun'altra orchestra. Persino nel peggior fortissimo domina una assoluta trasparenza, si sente ogni voce. Solo che con il pubblico presente sarà diverso, per questo vi consiglio di reagire a

quello che sentite e non a quello che sapete. Nessuno di noi può dire: bisogna farlo con tanto tremolo e so già come va... No, questo non lo sappiamo. Con la sala piena è diverso, e la cosa principale è quello che avete dimostrato in questa prova, che sapete riconoscere le funzioni: in quel punto accompagno i corni e li conduco sino alle viole... Occorre saperlo. E se agite di conseguenza non può essere mai un farsi buio. È un particolare piacere dirigerli. E stupore, mi chiedo da dove prendete tutto questo entusiasmo dato che è la quarta prova e suoniamo invariabilmente con la stessa intensità. Eccezionale. E se guardo indietro nella mia vita, a Berlino brucknereggiavamo [*haben ... gebrucknert*], e l'abbiamo fatto per tutta la vita, ma non ricordo un'esecuzione in cui tutto abbia funzionato come con voi. Che sia a favore o contro Celibidache, ciascuno di voi suona con tutto il cuore. E questo dà tanta gioia. Continuo a pensare che sia un dono del destino poter vivere nell'epoca in cui è stato scoperto Bruckner.

# APPENDICE 3

## *Le registrazioni di Sergiu Celibidache*

Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 2	Münchner Philharmoniker	07.03.1986
Bach: Messe	Münchner Philharmoniker	18.11.1990
Barber: Adagio für Streicher	Münchner Philharmoniker	17.01.1992
Barber: Capricorne	Berliner Philharmoniker	00.00.1950
Bartok: Konzert für Orchester	Münchner Philharmoniker	15.02.1979
Bartok: Konzert für Orchester	Münchner Philharmoniker	17.03.1995
Bartok: Konzert für Orchester	Münchner Philharmoniker	20.03.1995
Bartok: Konzert für Orchester	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bartok: Rumänische Tänze	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	22.11.1969
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3	Münchner Philharmoniker	12.03.1981
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 4	Münchner Philharmoniker	28.06.1986
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5	Münchner Philharmoniker	00.06.1991
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5	Münchner Philharmoniker	20.01.1989
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5	Orch. National de l'ORTF	16.10.1974
Beethoven: Klavierkonzert Nr. 5	Paris Symphony Orchestra	1975
Beethoven: Ouvertüre - Coriolan	Münchner Philharmoniker	19.01.1983
Beethoven: Ouvertüre - Die Geschöpfe des	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	?
Beethoven: Ouvertüre - Egmont	Münchner Philharmoniker	12.10.1986
Beethoven: Ouvertüre - Egmont	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	15.09.1967
Beethoven: Ouvertüre - Leonore III	Berliner Philharmoniker	10.11.1946
Beethoven: Ouvertüre - Leonore III	Münchner Philharmoniker	20.01.1989
Beethoven: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	25.06.1989
Beethoven: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	04.06.1996
Beethoven: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	25.12.1986
Beethoven: Sinfonie Nr. 2	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	?
Beethoven: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	12.04.1987
Beethoven: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	12/13.4.87
Beethoven: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	16.01.1996
Beethoven: Sinfonie Nr. 3	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Beethoven: Sinfonie Nr. 3	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	21.03.1975
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Conservatoire Orchestre Paris	15.01.1975
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	12.04.1987
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	12/13.4.87
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	17.03.1995
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	19.03.1995
Beethoven: Sinfonie Nr. 4	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	?

Beethoven: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	24.05.1989
Beethoven: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	28.05.1992
Beethoven: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	10.02.1982
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	17.01.1980
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	25.01.1993
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Orch. National de l'ORTF	1973
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Orq.Sinf.Radio Television Espagnole	29.11.1970
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	10.02.1982
Beethoven: Sinfonie Nr. 6	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	27.11.1975
Beethoven: Sinfonie Nr. 7	Radiosinfonieorchester Berlin	07.10.1957
Beethoven: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	00.06.1991
Beethoven: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	20.01.1989
Beethoven: Sinfonie Nr. 7	Orch. National de l'ORTF	17.09.1974
Beethoven: Sinfonie Nr. 7	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	12.11.1981
Beethoven: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	04.01.1995
Beethoven: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	17.03.1989
Beethoven: Violinkonzert	Münchner Philharmoniker	22.04.1988
Beethoven: Violinkonzert	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	30.01.1954
Berger: Malinconia	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	12.11.1981
Berlioz: Ouvertüre - Der Korsar	Berliner Philharmoniker	31.08.1947
Berlioz: Ouvertüre - Römischer Karneval	Berliner Philharmoniker	1947
Berlioz: Ouvertüre - Römischer Karneval	Münchner Philharmoniker	30.09.1988
Berlioz: Symphonie Fantastique	Münchner Philharmoniker	28.06.1986
Berlioz: Symphonie Fantastique	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	14.11.1969
Berlioz: Ungarischer Marsch	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bialas: Lamento di Orlando	Münchner Philharmoniker	21.06.1987
Bialas: Marsch-Fantasie	Orchesterakad. Schleswig-Holstein	?
Bizet: Sinfonie Nr. 1	Berliner Philharmoniker	1950
Blacher: Paganini-Variationen	Sinfonieorch. Des WDR Koeln	21.10.1957
Borodin: Polowetzer Taenze aus Fuerst Igor	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	09.01.1962
Brahms: Akademische Festouvertüre	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Brahms: Ein Deutsches Requiem	Kölner Radiosinfonieorchester	28.10.1957
Brahms: Ein Deutsches Requiem	Münchner Philharmoniker	02.07.1981
Brahms: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	7.1991
Brahms: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	24.01.1987
Brahms: Klavierkonzert Nr. 2	Münchner Philharmoniker	11.1990
Brahms: Klavierkonzert Nr. 2	Münchner Philharmoniker	18.03.1982
Brahms: Konzert f. Violine, Cello u. Orch.	Münchner Philharmoniker	03.02.1990
Brahms: Sinfonie Nr. 1	London Symphony Orchestra	13.04.1980
Brahms: Sinfonie Nr. 1	London Symphony Orchestra	26.04.1980

Brahms: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	08.10.1989
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	21.01.1987
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	20.03.1959
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	21.10.1976
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Sinfonieorch. Des WDR Koeln	29.09.1958
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	26.09.1969
Brahms: Sinfonie Nr. 1	Wiener Symphoniker	30.10.1952
Brahms: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	08.06.1991
Brahms: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	24.01.1986
Brahms: Sinfonie Nr. 2	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	24.03.1959
Brahms: Sinfonie Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	11.04.1975
Brahms: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	20.06.1979
Brahms: Sinfonie Nr. 3	Orch. National de France	16.10.1974
Brahms: Sinfonie Nr. 3	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	20.03.1959
Brahms: Sinfonie Nr. 3	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	19.11.1976
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Berliner Philharmoniker	21.11.1945
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	15.03.1981
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Orch. National de France	23.10.1974
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	24.03.1959
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	11.11.1982
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	23.03.1974
Brahms: Sinfonie Nr. 4	Staatskapelle Berlin	15.01.1966
Brahms: Tragische Ouvertüre	Orch. National de l'ORTF	16.10.1974
Brahms: Tragische Ouvertüre	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Brahms: Ungarischer Tanz Nr. 1	London Symphony Orchestra	26.04.1980
Brahms: Ungarischer Tanz Nr. 1	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Brahms: Variationen über ein Thema v.Haydn	Münchner Philharmoniker	16.10.1980
Brahms: Variationen über ein Thema v.Haydn	Münchner Philharmoniker	16.10.1980
Brahms: Variationen über ein Thema v.Haydn	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Brahms: Variationen über ein Thema v.Haydn	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Brahms: Violinkonzert	London Symphony Orchestra	06.03.1953
Brahms: Violinkonzert	Münchner Philharmoniker	31.05.1992
Bruckner: Messe Nr. 3	Münchner Philharmoniker	09.03.1990
Bruckner: Messe Nr. 3	Münchner Philharmoniker	09.03.1990
Bruckner: Messe Nr. 3	Münchner Philharmoniker	13.09.1990
Bruckner: Messe Nr. 3	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	15.03.1958
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	00.10.1993
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	14.09.1991

Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	14.09.1991
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	20.03.1987
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	20.03.1987
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	22.04.1993
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	24.11.1980
Bruckner: Sinfonie Nr. 3	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	25.11.1980
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	15.09.1983
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	15.09.1986
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	16.10.1988
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	16.10.1988
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	24.04.1993
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	19.04.1978
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	22.11.1966
Bruckner: Sinfonie Nr. 4	Swedish Radio Symphony Orchestra	24.09.1969
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	16.02.1993
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	24.09.1986
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bruckner: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	26.11.1981
Bruckner: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	29.11.1991
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Berliner Philharmoniker	01.04.1992
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Berliner Philharmoniker	01.04.1992
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	04.10.1989
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	04.10.1989
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	10.09.1994
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	18.10.1990
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	31.01.1984
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	31.01.1984
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Bruckner: Sinfonie Nr. 7	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	08.06.1971
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	04.04.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	08.04.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	08.04.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	08.04.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	13.09.1993
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	14.04.1985
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	20.10.1990
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	23.04.1994
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	23.11.1976
Bruckner: Sinfonie Nr. 8	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	23.11.1976
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	07.09.1995
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	08.09.1995
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	08.10.1981
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	21.03.1986
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	21.03.1986
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	05.04.1974
Bruckner: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	05.04.1974

Bruckner: Te Deum	Münchner Philharmoniker	01.07.1982
Bruckner: Te Deum	Münchner Philharmoniker	01.07.1982
Bruckner: Te Deum	Münchner Philharmoniker	01.07.1982
Busoni: Violinkonzert	Berliner Philharmoniker	09.05.1949
Celibidache: Der Taschengarten	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Cherubini: Ouvertüre - Anacreonte	Berliner Philharmoniker	07.03.1949
Cherubini: Ouvertüre - Anacreonte	Koenigliche Kapelle Kopenhagen	07.11.1961
Cherubini: Ouvertüre - Anacreonte	Orch. National de France	23.12.1973
Cherubini: Ouvertüre - Anacreonte	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Cherubini: Ouvertüre - Anacreonte	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Cherubini: Ouvertüre - Der Wasserträger	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	
Chopin: Klavierkonzert Nr. 2	Berliner Philharmoniker	25.10.1948
Copland: Appalachian Spring	Berliner Philharmoniker	06.04.1950
Copland: Appalachian Spring	Berliner Philharmoniker	1949
Corelli: Concerto grosso Nr. 8	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	London Symphony Orchestra	10.04.1980
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Münchner Philharmoniker	13.05.1994
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Münchner Philharmoniker	21.06.1979
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Münchner Philharmoniker	22.09.1992
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	29.02.1980
Debussy: Images pour Orchestre Nr. 2	Symphony Orchestra of the Curtis	27.02.1984
Debussy: Jeux	Berliner Philharmoniker	20.03.1948
Debussy: La Damselle Elue	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	30.01.1959
Debussy: La Mer	Münchner Philharmoniker	
Debussy: La Mer	Münchner Philharmoniker	13.09.1992
Debussy: La Mer	Münchner Philharmoniker	27.09.1991
Debussy: La Mer	Münchner Philharmoniker	27.09.1991
Debussy: La Mer	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	29.01.1960
Debussy: La Mer	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	11.02.1977
Debussy: Prelude a l'apres-midi d'une faune	London Symphony Orchestra	21.09.1979
Debussy: Trois Nocturnes	Münchner Philharmoniker	05.07.1983
Debussy: Trois Nocturnes	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	15.11.1980
Dukas: Der Zauberlehrling	London Symphony Orchestra	08.04.1982
Dukas: Der Zauberlehrling	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	07.09.1968
Dutilleux: Metaboles	Orch. National de France	10.10.1974
Dutilleux: Metaboles	Orch. National de France	10.10.1974
Dvorak: Konzert f. Cello und Orchester	Berliner Philharmoniker	00.00.1945
Dvorak: Konzert f. Cello und Orchester	Münchner Philharmoniker	16.11.1987
Dvorak: Konzert f. Cello und Orchester	Orch. National de France	00.10.1974
Dvorak: Konzert f. Cello und Orchester	Orch. National de France	02.10.1974
Dvorak: Konzert f. Cello und Orchester	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	26.11.1967
Dvorak: Sinfonie Nr. 7	Münchner Philharmoniker	00.00.1987
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	00.10.1991
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	15.06.1985
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	05.01.1962
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Dvorak: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	17.10.1978
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 1	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 2	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970



Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 3	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 4	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 5	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 6	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 7	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 8	Münchner Philharmoniker	15.10.1986
Dvorak: Slawischer Tanz Nr. 8	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	00.00.1970
Egk: Ouvertüre zu einer verschollenen	Münchner Philharmoniker	30.06.1983
Enescu: Rumänische Rhapsodie Nr. 1	Orch.de la Philh.Georges-Enescu	
Faure: Requiem	London Symphony Orchestra	00.04.1982
Faure: Requiem	London Symphony Orchestra	08.04.1982
Faure: Requiem	Münchner Philharmoniker	01.07.1982
Faure: Requiem	Münchner Philharmoniker	01.07.1982
Franck: Sinfonie	Münchner Philharmoniker	02.11.1983
Franck: Sinfonie	Münchner Philharmoniker	27.09.1991
Franck: Sinfonie	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Franck: Sinfonie	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	28.02.1982
Franck: Sinfonie	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	01.12.1967
Franck: Sinfonische Variationen f. Klavier	Münchner Philharmoniker	26.03.1988
Gabriel: Aria della battaglia	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	08.04.1960
Genzmer: Flötenkonzert	Berliner Philharmoniker	08.12.1950
Genzmer: Klavierkonzert Nr. 2	Münchner Philharmoniker	28.10.1982
Genzmer: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Genzmer: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Gliere: Konzert f. Koloratursopran u. Orch.	Berliner Philharmoniker	07.06.1946
Gliere: Konzert f. Koloratursopran u. Orch.	Berliner Philharmoniker	07.06.1946
Grieg: Klavierkonzert	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	28.10.1972
Haendel: Concerto grosso	Münchner Philharmoniker	22.06.1991
Hamel: Die Lichtung	Münchner Philharmoniker	23.06.1988
Haydn: Sinfonie Nr. 92	Münchner Philharmoniker	28.02.1993
Haydn: Sinfonie Nr. 94	Berliner Philharmoniker	28.09.1946
Haydn: Sinfonie Nr. 94	Berliner Philharmoniker	28.09.1946
Haydn: Sinfonie Nr. 99	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	14.03.1970
Haydn: Sinfonie Nr.100	Münchner Philharmoniker	15.06.1985
Haydn: Sinfonie Nr.102	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	1959
Haydn: Sinfonie Nr.103	Münchner Philharmoniker	11.11.1993
Haydn: Sinfonie Nr.103	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Haydn: Sinfonie Nr.103	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	08.03.1974
Haydn: Sinfonie Nr.104	Münchner Philharmoniker	03.07.1983
Haydn: Sinfonie Nr.104	Münchner Philharmoniker	05.07.1983
Haydn: Sinfonie Nr.104	Münchner Philharmoniker	14.04.1992
Haydn: Sinfonie Nr.104	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Haydn: Sinfonie Nr.104	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	25.11.1980
Haydn: Trompetenkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	22.06.1991
Haydn: Trompetenkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	22.06.1991
Hindemith: Klavierkonzert	Berliner Philharmoniker	1949
Hindemith: Konzert f. Cello und Orchester	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	1976
Hindemith: Philharmonisches Konzert	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Hindemith: Sinfonie - Mathis der Maler	London Symphony Orchestra	11.04.1978
Hindemith: Sinfonie - Mathis der Maler	Münchner Philharmoniker	08.10.1981
Hindemith: Sinfonie - Mathis der Maler	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	

Hindemith: Sinfonie - Mathis der Maler	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	00.11.1970
Hindemith: Sinfonische Metamorphosen	Sinfonieorch. des WDR Koeln	24.10.1958
Hindemith: Sinfonische Metamorphosen	Staatskapelle Berlin	15.01.1966
Kodaly: Taenze aus Galanta	London Symphony Orchestra	13.04.1980
Kodaly: Taenze aus Galanta	London Symphony Orchestra	26.04.1980
Liszt: Les Preludes	Wiener Symphoniker	30.10.1952
MacDowell: Romanze für Violoncello und Orch.	Rundfunk-Sinf.Orch.Berlin	26.09.1945
Mahler: Kindertotenlieder	Münchner Philharmoniker	30.06.1983
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Die Hebriden	Münchner Philharmoniker	22.04.1988
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Die Hebriden	Orq.Sinf.Radio Television Espagnole	00.00.1971
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Die Hebriden	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Die schöne Melusine	Berliner Sinfonie-Orchester	00.08.1945
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Ein Sommernachtstraum	Münchner Philharmoniker	19.04.1984
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Ein Sommernachtstraum	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Ein Sommernachtstraum	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Ein Sommernachtstraum	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre - Ein Sommernachtstraum	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 4	Berliner Philharmoniker	09.11.1953
Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 4	Berliner Philharmoniker	20.01.1950
Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 4	Berliner Philharmoniker	20.01.1950
Mendelssohn Bartholdy: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	05.10.1981
Milhaud: Les Saudades do Brazil	Orch. Sinfonica di Napoli della RAI	08.02.1957
Milhaud: Les Saudades do Brazil	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Milhaud: Suite francaise	Berliner Philharmoniker	31.03.1951
Milhaud: Suite francaise	Münchner Philharmoniker	27.09.1991
Mozart: Deutsche Tänze	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Mozart: Klavierkonzert Nr. 9	Münchner Philharmoniker	16.01.1996
Mozart: Klavierkonzert Nr. 17	Orch. des Prix du Conservatoire	15.01.1975
Mozart: Klavierkonzert Nr. 27	Münchner Philharmoniker	29.11.1989
Mozart: Konzert f. 2 Klaviere und Orchester	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	11.05.1968
Mozart: Messe	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	23.06.1960
Mozart: Messe	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	26.03.1960
Mozart: Messe	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	30.11.1973
Mozart: Ouvertüre - Die Zauberflöte	Münchner Philharmoniker	15.02.1979
Mozart: Ouvertüre - Die Zauberflöte	Münchner Philharmoniker	15.02.1979
Mozart: Ouvertüre - Don Giovanni	Münchner Philharmoniker	29.11.1989
Mozart: Ouvertüre - Don Giovanni	Münchner Philharmoniker	29.11.1989
Mozart: Requiem	Münchner Philharmoniker	00.00.1987
Mozart: Requiem	Orch. National de l'ORTF	22.02.1974
Mozart: Sechs laendlerische Taenze	Münchner Philharmoniker	10.02.1991
Mozart: Serenade	Orch. Sinfonica di Napoli della RAI	22.04.1968
Mozart: Sinfonia concertante f. Violine,	Münchner Philharmoniker	02.07.1980
Mozart: Sinfonia concertante f. Violine,	Münchner Philharmoniker	09.02.1990
Mozart: Sinfonie Nr. 25	London Philharmonic Orchestra	12.1948
Mozart: Sinfonie Nr. 34	Münchner Philharmoniker	20.03.1987
Mozart: Sinfonie Nr. 35	Münchner Philharmoniker	00.06.1992

Mozart: Sinfonie Nr. 35	Münchner Philharmoniker	22.06.1991
Mozart: Sinfonie Nr. 35	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	20.06.1976
Mozart: Sinfonie Nr. 38	London Symphony Orchestra	21.09.1979
Mozart: Sinfonie Nr. 38	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Sinfonie Nr. 38	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	23.03.1974
Mozart: Sinfonie Nr. 39	Münchner Philharmoniker	29.11.1989
Mozart: Sinfonie Nr. 39	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	14.11.1969
Mozart: Sinfonie Nr. 39	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Sinfonie Nr. 39	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	29.11.1974
Mozart: Sinfonie Nr. 40	Münchner Philharmoniker	15.03.1994
Mozart: Sinfonie Nr. 40	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Sinfonie Nr. 40	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	28.02.1982
Mozart: Sinfonie Nr. 41	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	15.01.1960
Mozart: Sinfonie Nr. 41	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Sinfonie Nr. 41	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Sinfonie Nr. 41	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Mozart: Violinkonzert Nr. 5	Berliner Philharmoniker	
Mozart: Violinkonzert Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	30.11.1973
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	London Symphony Orchestra	10.04.1980
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Münchner Philharmoniker	16.10.1980
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Münchner Philharmoniker	20.09.1986
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Münchner Philharmoniker	23.09.1986
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Münchner Philharmoniker	24.09.1993
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Münchner Philharmoniker	24.09.1993
Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	21.06.1976
Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	00.00.1967
Offenbach: Ouvertüre - Orpheus i.d. Unterwelt	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Orff: Carmina Burana	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Pfitzner: Palestrina	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Pfitzner: Sinfonie nach dem Streichquartett	Münchner Philharmoniker	28.01.1981
Prokofjeff: Romeo und Julia	London Symphony Orchestra	11.04.1978
Prokofjeff: Romeo und Julia	Münchner Philharmoniker	13.03.1980
Prokofjeff: Romeo und Julia	Orch. National de l'ORTF	22.10.1974
Prokofjeff: Romeo und Julia	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	04.04.1960
Prokofjeff: Romeo und Julia	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Prokofjeff: Romeo und Julia	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	00.02.1981
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Berliner Philharmoniker	
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Berliner Philharmoniker	
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Berliner Philharmoniker	06.07.1946
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	00.00.1988
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	26.03.1988
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	26.03.1988
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	London Symphony Orchestra	21.09.1979
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	03.02.1990
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	03.02.1990
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	29.01.1960
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	31.07.1970
Prokofjeff: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	30.10.1979
Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Münchner Philharmoniker	17.01.1980
Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	27.11.1975

Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Staatskapelle Berlin	15.01.1966
Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Symphony Orchestra of the Curtis	27.02.1984
Prokofjeff: Skythische Suite f. grossen Orch.	Symphony Orchestra of the Curtis	27.02.1984
Purcell: King Arthur - Suite	Radio-Sinfonie-Orchester Berlin	16.08.1945
Ravel: Alborada del gracioso	Münchner Philharmoniker	12.05.1994
Ravel: Alborada del gracioso	Orch. National de l'ORTF	22.10.1974
Ravel: Alborada del gracioso	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	30.01.1959
Ravel: Alborada del gracioso	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Alborada del gracioso	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Alborada del gracioso	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	00.12.1973
Ravel: Alborada del gracioso	Sinfonieorch. des Schwedischen Rdfk.	
Ravel: Alborada del gracioso	Sinfonieorch. des Schwedischen Rdfk.	
Ravel: Bolero	Münchner Philharmoniker	03.07.1983
Ravel: Bolero	Münchner Philharmoniker	05.07.1983
Ravel: Bolero	Münchner Philharmoniker	06.07.1983
Ravel: Bolero	Münchner Philharmoniker	13.05.1994
Ravel: Bolero	Münchner Philharmoniker	18.06.1994
Ravel: Bolero	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	14.03.1954
Ravel: Bolero	Orq.Sinf.Radio Television Espagnole	08.04.1973
Ravel: Bolero	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Bolero	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Bolero	Sinfonieorch. des Schwedischen Rdfk.	1967
Ravel: Daphnis et Chloe	Münchner Philharmoniker	21.06.1987
Ravel: Daphnis et Chloe	Münchner Philharmoniker	21.06.1987
Ravel: Daphnis et Chloe	Orch. National de l'ORTF	16.10.1974
Ravel: Daphnis et Chloe	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Daphnis et Chloe	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	08.03.1974
Ravel: Daphnis et Chloe	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Ravel: Daphnis et Chloe	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Ravel: Klavierkonzert	London Symphony Orchestra	08.04.1982
Ravel: Klavierkonzert	Münchner Philharmoniker	00.06.1992
Ravel: Klavierkonzert	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Klavierkonzert f.d. linke Hand	Wiener Symphoniker	30.10.1952
Ravel: Klavierkonzert f.d. linke Hand	Wiener Symphoniker	30.10.1952
Ravel: La Valse	Münchner Philharmoniker	21.06.1979
Ravel: La Valse	Orch. National de France	02.10.1974
Ravel: La Valse	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	00.11.1976
Ravel: Le Tombeau de Couperin	Münchner Philharmoniker	19.04.1984
Ravel: Le Tombeau de Couperin	Orch. des Prix du Conservatoire	15.01.1975
Ravel: Le Tombeau de Couperin	Orch. Sinfonica di Napoli della RAI	17.12.1957
Ravel: Le Tombeau de Couperin	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Ravel: Le Tombeau de Couperin	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	26.10.1978
Ravel: Ma mere l'oye	London Symphony Orchestra	13.04.1980
Ravel: Ma mere l'oye	London Symphony Orchestra	26.04.1980
Ravel: Ma mere l'oye	Münchner Philharmoniker	17.01.1980
Ravel: Ma mere l'oye	Orch. National de l'ORTF	1973
Ravel: Ma mere l'oye	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.01.1960
Ravel: Ma mere l'oye	Sinfonieorch. des WDR Koeln	21.10.1957
Ravel: Pavane pour une infante defunte	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	01.05.1970
Ravel: Rhapsodie espagnole	London Symphony Orchestra	18.09.1979
Ravel: Rhapsodie espagnole	Münchner Philharmoniker	16.10.1980

Ravel: Rhapsodie espagnole	Münchner Philharmoniker	16.10.1980
Ravel: Rhapsodie espagnole	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	22.06.1976
Ravel: Rhapsodie espagnole	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	22.06.1976
Ravel: Rhapsodie espagnole	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	01.09.1968
Reger: Requiem f. Alt, Chor u. Orchester	Münchner Philharmoniker	28.01.1981
Reger: Variationen und Fuge über ein Thema	Münchner Philharmoniker	10.04.1988
Respighi: I Pini di Roma	Münchner Philharmoniker	05.10.1981
Respighi: I Pini di Roma	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	01.04.1960
Respighi: I Pini di Roma	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	20.06.1976
Rimsky-Korssakoff: Ouvertüre - Russische Ostern	Radio-Sinfonie-Orchester Berlin	00.07.1945
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Münchner Philharmoniker	19.04.1984
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Münchner Philharmoniker	28.03.1991
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	18.02.1982
Rimsky-Korssakoff: Scheherazade	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	29.02.1980
Rossini: Ouvertüre - Die diebische Elster	Münchner Philharmoniker	12.03.1981
Rossini: Ouvertüre - Die diebische Elster	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Rossini: Ouvertüre - Die diebische Elster	Symphony Orchestra of the Curtis	27.02.1984
Rossini: Ouvertüre - Semiramis	Münchner Philharmoniker	00.06.1992
Rossini: Ouvertüre - Semiramis	Münchner Philharmoniker	02.11.1983
Roussel: Petite Suite	Münchner Philharmoniker	09.02.1990
Roussel: Petite Suite	Radio-Sinfonie-Orchester Berlin	24.07.1945
Roussel: Sinfonie Nr. 3	Orch. National de France	23.10.1974
Saint-Saens: Introduction u. Rondo capriccioso	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	
Schoenberg: 4 Lieder	Orch. National de l'ORTF	1974
Schostakowitsch: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	11.08.1992
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 1	Dänisches Radio-Sinfonie-Orchester	00.00.1973
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 1	Münchner Philharmoniker	03.06.1994
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	06.02.1986
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	21.02.1955
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 7	Berliner Philharmoniker	
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 9	Berliner Philharmoniker	31.08.1947
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	09.02.1990
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	09.02.1990
Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 9	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	00.03.1971
Schubert: Deutsche Tänze	Münchner Philharmoniker	10.02.1991
Schubert: Deutsche Tänze	Orch. National de l'ORTF	30.12.1973
Schubert: Deutsche Tänze	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Schubert: Ouvertüre - Rosamunde v. Cypern	Orch. National de France	02.10.1974
Schubert: Ouvertüre - Rosamunde v. Cypern	Sinfonieorch. des WDR Koeln	21.10.1957
Schubert: Rosamunde - Zwischenaktmusik Nr. 3	Münchner Philharmoniker	10.02.1991
Schubert: Sinfonie Nr. 2	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Schubert: Sinfonie Nr. 5	Orch. National de France	30.12.1973
Schubert: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Schubert: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	31.10.1979
Schubert: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	02.11.1983
Schubert: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	26.04.1993
Schubert: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	30.09.1988
Schubert: Sinfonie Nr. 8	Münchner Philharmoniker	30.09.1988
Schubert: Sinfonie Nr. 8	Orch. National de l'ORTF	17.09.1974

Schubert: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	28.02.1994
Schubert: Sinfonie Nr. 9	Münchner Philharmoniker	30.06.1983
Schubert: Sinfonie Nr. 9	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	02.04.1976
Schumann: Klavierkonzert	Münchner Philharmoniker	00.07.1991
Schumann: Klavierkonzert	Münchner Philharmoniker	00.07.1991
Schumann: Klavierkonzert	Orch. National de l'ORTF	22.10.1974
Schumann: Konzert f. Cello und Orchester	Münchner Philharmoniker	16.10.1988
Schumann: Sinfonie Nr. 1	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	05.04.1968
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Koenigliche Kapelle Kopenhagen	07.11.1961
Schumann: Sinfonie Nr. 2	London Symphony Orchestra	18.09.1979
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	28.10.1982
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	29.11.1994
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Orch. National de France	27.02.1974
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	18.03.1960
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Schumann: Sinfonie Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	25.10.1978
Schumann: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	00.00.1985
Schumann: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	21.04.1988
Schumann: Sinfonie Nr. 3	Münchner Philharmoniker	22.04.1988
Schumann: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	20.09.1986
Schumann: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	20.09.1986
Schumann: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	23.09.1986
Schütz: Musikalische Exequien	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Sibelius: En Saga	London Symphony Orchestra	21.09.1979
Sibelius: En Saga	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Sibelius: En Saga	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	12.11.1981
Sibelius: En Saga	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	1972
Sibelius: Konzert f. Violine und Orchester	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	1962
Sibelius: Sinfonie Nr. 2	Münchner Philharmoniker	28.04.1991
Sibelius: Sinfonie Nr. 2	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	26.11.1965
Sibelius: Sinfonie Nr. 2	Schweizerisches Festspielorchester	14.08.1974
Sibelius: Sinfonie Nr. 5	Dänisches Radio-Sinfonie-Orchester	07.10.1971
Sibelius: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	26.03.1988
Sibelius: Sinfonie Nr. 5	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	01.05.1970
Sibelius: Sinfonie Nr. 5	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	21.03.1971
Sibelius: Sinfonie Nr. 5	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	1972
Sibelius: Valse triste	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Smetana: Die Moldau	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Smetana: Die Moldau	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Stephan: Musik f. Orchester	Münchner Philharmoniker	28.01.1981
Strauss Sohn: Ägyptischer Marsch	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: An der schönen blauen Donau	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: Annen-Polka	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: Figaro-Polka	Orch. National de France	30.12.1973
Strauss Sohn: G'schichten aus dem Wienerwald	Orch. National de France	30.12.1973
Strauss Sohn: Kaiser Walzer	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: Kaiser Walzer	Orch. National de l'ORTF	30.12.1973
Strauss Sohn: Kaiser Walzer	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Strauss Sohn: Ouvertüre - Die Fledermaus	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: Ouvertüre - Die Fledermaus	Münchner Philharmoniker	10.02.1991
Strauss Sohn: Ouvertüre - Die Fledermaus	Orch. National de l'ORTF	30.12.1973

Strauss Sohn: Pizzikato-Polka	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Strauss Sohn: Pizzikato-Polka	Orch. National de France	30.12.1973
Strauss Sohn: Tritsch-Tratsch-Polka	Münchner Philharmoniker	05.03.1986
Strauss Sohn: Tritsch-Tratsch-Polka	Orch. National de France	30.12.1973
Strauss Sohn: Wiener Blut	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Strauss: Don Juan	Münchner Philharmoniker	05.10.1981
Strauss: Don Juan	Münchner Philharmoniker	05.10.1989
Strauss: Don Juan	Münchner Philharmoniker	08.10.1989
Strauss: Don Juan	Münchner Philharmoniker	08.10.1989
Strauss: Don Juan	Münchner Philharmoniker	10.06.1993
Strauss: Don Juan	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Strauss: Don Juan	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	27.06.1976
Strauss: Don Juan	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	00.11.1970
Strauss: Don Juan	Sinfonieorch. des WDR Koeln	05.10.1958
Strauss: Ein Heldenleben	Münchner Philharmoniker	02.03.1983
Strauss: Ein Heldenleben	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	08.11.1979
Strauss: Festlicher Einzug	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Berliner Philharmoniker	1947
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Münchner Philharmoniker	20.06.1986
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	1962
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	1965
Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streiche	Schwedisches Radio-Sinfonieorch.	21.03.1971
Strauss: Tod und Verklärung	Münchner Philharmoniker	10.02.1986
Strauss: Tod und Verklärung	Münchner Philharmoniker	15.02.1979
Strauss: Tod und Verklärung	Orch. National de France	23.12.1973
Strauss: Tod und Verklärung	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	1969
Strauss: Tod und Verklärung	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	31.07.1970
Strauss: Tod und Verklärung	Orq.Sinf.Radio Television Espagnole	00.00.1971
Strauss: Tod und Verklärung	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	11.11.1982
Strauss: Vier letzte Lieder	Münchner Philharmoniker	14.11.1992
Strauss: Vier letzte Lieder	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	1969
Strawinsky: Der Feuervogel	Koenigliche Kapelle Kopenhagen	07.11.1961
Strawinsky: Der Feuervogel	Münchner Philharmoniker	28.10.1982
Strawinsky: Der Feuervogel	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Strawinsky: Der Feuervogel	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	26.10.1978
Strawinsky: Der Feuervogel	Sinfonieorch. des WDR Koeln	24.10.1958
Strawinsky: Der Feuervogel	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	15.09.1967
Strawinsky: Der Kuss der Fee	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Strawinsky: Der Kuss der Fee	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	12.03.1976
Strawinsky: Jeu de Cartes	Berliner Philharmoniker	06.03.1950
Strawinsky: Jeu de Cartes	Berliner Philharmoniker	21.02.1950
Strawinsky: Petruschka	Orch. National de l'ORTF	1973
Strawinsky: Petruschka	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	01.05.1970
Strawinsky: Psalmen-Sinfonie	Münchner Philharmoniker	31.01.1984
Strawinsky: Psalmen-Sinfonie	Orch. National de France	23.12.1973
Strawinsky: Psalmen-Sinfonie	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	05.04.1974
Strawinsky: Suite Nr. 2	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	11.09.1958
Suppe: Ouvertüre - Dichter und Bauer	Münchner Philharmoniker	05.03.1984
Thiessen: Sinfonie	Radio-Sinfonie-Orchester Berlin	17.10.1957
Tippett: The Midsummer Marriage	London Symphony Orchestra	10.04.1980

Tschaikowsky: Capriccio Italien	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Tschaikowsky: Der Nussknacker - Suite	London Philharmonic Orchestra	1948
Tschaikowsky: Der Nussknacker - Suite	Münchner Philharmoniker	10.02.1991
Tschaikowsky: Der Nussknacker - Suite	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Tschaikowsky: Der Nussknacker - Suite	Rundfunk.orch. der ital. Schweiz	00.00.1963
Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	00.10.1991
Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	00.10.1991
Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1	Münchner Philharmoniker	24.01.1986
Tschaikowsky: Romeo und Julia	Münchner Philharmoniker	00.01.1992
Tschaikowsky: Romeo und Julia	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	04.04.1960
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 2	Berliner Philharmoniker	20.02.1950
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	30.09.1988
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4	Münchner Philharmoniker	30.09.1988
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	10.06.1993
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	16.01.1982
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5	Münchner Philharmoniker	29.05.1991
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 5	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	23.02.1980
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	14.11.1992
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	16.11.1987
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	16.11.1987
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Münchner Philharmoniker	28.04.1993
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.01.1960
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	10.12.1976
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	1959
Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 6	Sinfonieorch. des WDR Koeln	21.10.1957
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	London Symphony Orchestra	11.04.1978
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Münchner Philharmoniker	05.10.1989
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Münchner Philharmoniker	08.10.1989
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Münchner Philharmoniker	08.10.1989
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Münchner Philharmoniker	21.03.1984
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	
Verdi: Ouvertüre - Die Macht d.Schicksals	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Verdi: Ouvertüre - Sizilianische Vesper	Orch. Sinfonica di Torino della RAI	01.05.1970
Vivaldi: Concerto F.I n.19	Berliner Philharmoniker	
Vivaldi: Concerto grosso	Orch. Sinfonica di Milano della RAI	22.02.1960
Wagner: Die Meistersinger zu Nürnberg	Münchner Philharmoniker	03.02.1993
Wagner: Die Meistersinger zu Nürnberg	Münchner Philharmoniker	06.12.1983
Wagner: Die Meistersinger zu Nürnberg	Münchner Philharmoniker	10.11.1985
Wagner: Götterdämmerung	Münchner Philharmoniker	03.02.1993
Wagner: Ouvertüre - Tannhäuser	London Symphony Orchestra	18.09.1979
Wagner: Ouvertüre - Tannhäuser	Münchner Philharmoniker	03.02.1993
Wagner: Ouvertüre - Tannhäuser	Münchner Philharmoniker	06.12.1983
Wagner: Parsifal	Münchner Philharmoniker	06.12.1983
Wagner: Parsifal	Münchner Philharmoniker	13.10.1993
Wagner: Siegfried-Idyll	Münchner Philharmoniker	03.02.1993
Wagner: Tristan und Isolde	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Wagner: Tristan und Isolde	Sinfonieorch.des Schwedischen Rdfk.	15.09.1967
Wagner: Tristan und Isolde	Symphony Orchestra of the Curtis Institute	27.02.1984
Wagner: Tristan und Isolde - Liebestod	Münchner Philharmoniker	06.12.1983



Wagner: Tristan und Isolde - Liebestod	Münchner Philharmoniker	06.12.1983
Wagner: Wesendonck-Lieder	Münchner Philharmoniker	06.12.1983
Weber: Ouvertüre - Der Freischütz	Münchner Philharmoniker	15.06.1985
Weber: Ouvertüre - Der Freischütz	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Weber: Ouvertüre - Oberon	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Weber: Ouvertüre - Oberon	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Weber: Ouvertüre - Oberon	Münchner Philharmoniker	16.03.1985
Weber: Ouvertüre - Oberon	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	
Weber: Ouvertüre - Oberon	Radio-Sinfonieorchester Stuttgart	28.02.1982
Wolf: Italienische Serenade	Orch. Sinfonica di Roma della RAI	11.05.1968



## BIBLIOGRAFIA

### *Sergiu Celibidache*

#### *A. Scritti e interviste (in ordine cronologico)*

- S. CELIBIDACHE, *Verstehende sind schwer zu finden. Lebensfragen in buddhistischer Sicht*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 28 luglio 1962
- ID., *Gespräch mit Dr. Klaus Lang*, Orchesterreferent des SFB, Stuttgart 29.11.1974, disponibile nel sito [www.gerhard-greiner.de/Interv.rtf](http://www.gerhard-greiner.de/Interv.rtf)
- ID., *Sergiu Celibidache über Musik und Musikleben heute*, Gespräch mit H. Ludwig, «Das Orchester», V, 1976, pp. 305-317
- ID., *Teaching Session*, Curtis Institute of Music, february 1984, trascrizione della registrazione radiofonica
- ID., *Im Gespräch mit Joachim Matzner*, in M. FISCHER, D. HOLLAND, B. RZEHULKA, *Gebörgänge. Zur Ästhetik der musikalischen Aufführung und ihrer technischen Reproduktion*, München, Kirchheim, 1986
- ID., *Intervista con U. Padroni*, «Piano Time», V, 54, settembre 1987, pp. 22-33
- ID., *Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag*, der einzige Vortrag Celibidaches erstmals vollständig herausgegeben, Sergiu Celibidache Stiftung, München, Triptychon Literaturverlag, 2001
- ID., *Stenographische Umarmung. Sergiu Celibidache beim Wort genommen*, hrsg. von Stefan Piendl und Thomas Otto, Regensburg, ConBrio, 2001

#### *B. Fonti inedite*

- M. COGLIANI, *Appunti del corso di Fenomenologia musicale* (Saluzzo, dicembre 1987)
- A. DRAGO, *Appunti del corso di Fenomenologia musicale*, Saluzzo, luglio 1987 (datt.)
- ID., *Appunti del corso di Fenomenologia musicale*, Saluzzo, dicembre 1987 (datt.)
- N. MANZO, *Appunti manoscritti* (Saluzzo, luglio 1987).
- J. MORA, *Musikalische Phänomenologie*, Mainz, maggio 1978 (datt.)
- ID., *Musikalische Phänomenologie*, Mainz, maggio 1980 (datt.)
- A. QUARANTA, *Appunti del corso di Fenomenologia musicale*, Saluzzo, dicembre 1987 (datt.)
- ID., *Appunti del corso di Fenomenologia musicale* (K. von Abel), Amalfi, gennaio 1990 (ms.)
- ID., *Appunti del corso di Fenomenologia musicale* (K. von Abel), Amalfi, giugno 1990 (ms.)

### *C. Compact disc, Video e DVD*

*Der Garten des Sergiu Celibidache*, Absolut Medien, Dokumente 298

*The Art of Conducting. Legendary conductors of a golden era*, Teldec VHS 4509-95710-3, 1997

*Sergiu Celibidache and Bruckner's Mass in F minor*, Arthaus Musik 100 250

R. Schumann, P. I. Ciaikovskij, *Concerti op. 54 e op. 23 per pf. e orchestra* (D. Barenboim, Münchner Philharmoniker), Teldec VHS 4509-94192-3

A. Dvořák, *Sinfonia n. 9; "You don't do anything – you just let it evolve"* A documentary by Jan Schmidt-Garre (Münchner Philharmoniker), Teldec VHS 4509-96438-3

J. Brahms, *I due Concerti per pianoforte e orchestra* (Barenboim, Münchner Philharmoniker), Teldec VHS 4509-99022-3

**Celibidache Edition, II: Bruckner, 12 cd EMI 5 56688 2**

*Celibidache Edition, IV: Bruckner*, 4 cd Deutsche Grammophon 459 669 2

### *D. Registrazioni private di trasmissioni televisive*

*Intervista di C. Mazzearella a S.C.*, RAI, 1964

*Prova ed esecuzione dell'Uccello di fuoco*, Orchestra Sinfonica della Radio Svedese, 1964

*L'Orchestra della Radio Svedese in tournée*, 1967

*Ravel, Rapsodia spagnola*, 1968

*Strauss, Kaisermärsch*, 1970

*Mozart, Sinfonia Jupiter*, 1971

*Corso di direzione d'orchestra*, Trier, 1977

*Der Taschengarten*, 1979

*Ravel, Alborada*, 1983

### *E. Letteratura secondaria*

L. GIRATI e L. VERDI (a cura di), *Celibidache e Bologna*, Bologna, Forni, 2004

H. K. JUNGHEINRICH, *Das Grün eines Meisters. Annäherung an Sergiu Celibidaches Abwendung von der technischen*

*Klangreproduktion*, «Neue Zeitschrift für Musik», 148, n. 3, März 1987, pp. 24-29

W. SCHREIBER, *Musik 'ist' nicht etwas... Eine Anlehnung an den Dirigenten Sergiu Celibidache*, «Freibeuter», 34, 1987, pp. 81-88

N. SOMBART, *Jugend in Berlin 1933-1943. Ein Bericht*, Frankfurt am Main, Fischer, 1991, pp. 223-235

J. TESS, *Celibidache and Bruckner*, «Music Theory Online», vol. 4.5, 1998

M. THAKAR, *Tribute to a Teacher*, reperibile in formato elettronico nel sito [www.markandthakar.com](http://www.markandthakar.com).

M. THIEMEL, *Celibidache Edition, I*, «Freiburger Universitätsblätter», n. 139, März 1998, pp. 216-218

Id., *Celibidache-Edition, II*, ivi, n. 143, März 1999, pp. 178-181

Id., *Schatten der Stereophonie*, «Musik und Ästhetik», n. 15, Juli 2000, pp. 98-104

K. UMBACH, *Celibidache – der andere Maestro*, München, Piper, 1995; trad. it., *Celibidache. L'altro maestro*, Roma, Edimedia, 1997

K. WEILER, *Celibidache Musiker und Philosoph*, München, Schneekluth, 1993

T. ZELLE, *Sergiu Celibidache – Analytical Approaches to his Teachings on Phenomenology of Music*, Diss. Arizona State University, Ann Arbor, Michigan, 1996

#### *Fenomenologia generale e musicale*

##### *A. Fonti*

E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Boudry, Éditions de la Baconnière, 1987; trad. it., *I fondamenti della musica nella coscienza dell'uomo*, Udine, Campanotto, 1995

W. CONRAD, *Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», III, 1908, trad. it. parziale di G. Scaramuzza, *L'oggetto estetico*, Padova, Liviana, 1972, pp. 9-10)

M. GEIGER, *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, in *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, Der Neue Geist, 1928, trad. it. di G. Scaramuzza, *Lo spettatore dilettante*, Palermo, Aesthetica, 1988

Id., *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», I, 2, 1913, pp. 567-684 (trad. it. di G. Scaramuzza, *La fruizione estetica*, Padova, Liviana, 1973)

N. HARTMANN, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, Walter de Gruyter, 1933; trad. it., *Il problema dell'essere spirituale*, Firenze, La Nuova Italia, 1971

Id., *Ästhetik*, Berlin, Walter de Gruyter, 1953

M. HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, trad. it., Milano, Longanesi, 1970

- ID., *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1997<sup>3</sup>
- ID., *Lettera sull'«umanismo»*, trad. it., Milano, Adelphi, 1995
- E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1970
- ID., *Ricerche logiche*, trad. it. di G. Piana sulla terza ed., Milano, Il Saggiatore, 1968)
- ID., *Esperienza e giudizio*, trad. it. di F. Costa e L. Samonà, Milano, Bompiani, 1995
- ID., *Logica formale e trascendentale. Saggio di critica della ragione logica*, trad. it. di G. D. Neri, Bari, 1966
- ID., *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini*, trad. it. di F. Costa, Milano, Bompiani, 1989
- ID., *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Milano, 1961
- ID., *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, hrsg. von E. Marbach (= *Husserliana* Bd. XXIII), The Hague-Boston-London, Nijhoff, 1980, 158-160
- ID., *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*, «Husserliana», Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966, trad. it., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, Franco Angeli, 1981
- ID., *Die Reden des Gautamo Buddha*, in ID., *Aufsätze und Vorträge (1922-1937)*, hrsg. von T. Nenon und H. R. Sepp (= *Husserliana* Bd. XXVII), Dordrecht-Boston-London, Kluwer, 1989, pp.
- R. INGARDEN, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966; trad. it., *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Palermo, Flaccovio, 1989
- J.P. SARTRE, *L'imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940; trad. it., *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1948
- A. SCHUTZ, *Fragments on the Phenomenology of Music*, in F. J. SMITH (ed.), *In Search of Musical Method*, New York, Gordon Breach, 1976, trad. it. di N. Pedone, *Frammenti di fenomenologia della musica*, Milano, Guerini, 1996
- [A. SCHUTZ, *Reflections on the Problem of Relevance*, New York, Yale University Press, 1970 (trad. it. di G. Riconda, *Il problema della rilevanza*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1975)]

### B. Letteratura secondaria

- P. BEKKER, *Was ist Phänomenologie der Musik?* in ID., *Organische und mechanische Musik*, Berlin und Leipzig, Deutsche Verlags Anstalt Stuttgart, 1928, pp. 28-40
- G. BORIO, M. GARDA (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino, EdT, 1989

- R. CASATI, *Considerazioni critiche sulla filosofia del suono in Husserl*, «Rivista di Storia della Filosofia», 4, 1989, pp. 725-743
- C. DAHLHAUS, *Musikästhetik*, Laaber, Laaber, 1986
- C. DAHLHAUS, H. H. EGGBRECHT, *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1985, (trad. it. di A. Bozzo, *Che cos'è la musica?*, Bologna, Il mulino, 1988
- L. DAPPIANO, *Nicolai Hartmann*, disponibile nel sito [www.swif.uniba.it/lei/filosofi/autori/hartmann-scheda.htm](http://www.swif.uniba.it/lei/filosofi/autori/hartmann-scheda.htm)
- A. MAZZONI, *La musica nella prima estetica fenomenologica*, «Il Saggiatore musicale», IX, 2002, pp. 137-150
- ID., *La musica nell'estetica fenomenologica*, Milano, Mimesis, 2004
- A. SERRAVEZZA, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1996
- F. J. SMITH, *The Experiencing of Musical Sound*, New York, Gordon & Breach, 1979
- G. VATTIMO, *Introduzione a Heidegger*, Roma-Bari, Laterza, 2002
- Pensiero orientale, buddhismo zen e rapporti con l'Occidente*
- G. COMOLLI, *Il fiorire e lo svanire della parola. Su Heidegger, la poesia e alcuni motivi orientali*, «aut-aut», 234, 1989, pp. 119-42
- M. ELIADE, *Tecniche dello Yoga*, Milano, Bollati Boringhieri, 1996
- ID., *Lo Yoga. Immortalità e libertà* (1954), Firenze, Sansoni, 1995
- THICH NHAT HANH, *Introduzione allo Zen*, Milano, Sonzogno, 1974
- FUNG YU-LAN, *Storia della filosofia cinese*, Milano, Mondadori, 1975
- M. GRANET, *Il pensiero cinese*, Milano, Adelphi, 1971
- H. P. HEMPEL, *Heidegger und Zen*, Frankfurt a.M., (1987), 1992
- E. HERRIGEL, *Lo Zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975
- R. MAY, *Heidegger's Hidden Sources. East-Asian Influences on His Work*, London, Routledge, 1996
- SRI NISARGADATTA MAHARAJ, *Io sono quello. Conversazioni col maestro*, trad it. di S. Trippodo, Roma, Ubaldini, 2001
- Y. OSHIMA, *Zen – anders Denken? Zugleich ein Versuch über Zen und Heidegger*, Heidelberg, 1985
- G. PARKES, (a cura di) *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu, 1987

- G. PASQUALOTTO, *Oltre la tecnica: Heidegger e lo Zen*, in Id., *Il Tao della filosofia*, Parma, Pratiche, 1989, pp. 147-74
- C. SAVIANI, *L'Oriente di Heidegger*, Genova, Il Melangolo, 1998
- M. SCALIGERO, *Trattato del pensiero vivente*, Teramo, Tilopa, 1979
- Id., *Zen e Logos*, Teramo, Tilopa, 1980
- R. SCHÜRMANN, *Trois penseurs de délaissement: Maître Eckhart, Heidegger, Suzuki*, in «The Journal of the History of Philosophy», 4, XII, 1974; 1, XIII, 1975
- SENZAKI, P. REPS, *101 storie zen*, Milano, Adelphi, 1987<sup>14</sup>
- D. T. SUZUKI (a cura di), *Manuale di buddhismo zen*, Roma, Edizioni mediterranee, 1976
- Id., *Saggi sul buddhismo zen*, 3 voll., Roma, Edizioni mediterranee, 1975, 1977, 1978
- I. K. TAIMNI, *La scienza dello yoga. Commentario agli Yogasutra di Patanjali*, Roma, Ubaldini, 1970 (2000)
- A. W. WATTS, *La via dello Zen*, Milano, Feltrinelli, 1976

*Direzione d'orchestra e analisi dell'interpretazione*

- T. W. ADORNO, *Drei Dirigenten* (1926), in Id., *Gesammelte Schriften*, XIX, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, pp. 453-59
- Id., *Wilhelm Furtwängler* (1968), ivi, pp. 468-69
- D. BERTOTTI, *Il direttore d'orchestra da Wagner a Furtwängler*, Palermo, L'Epos, 2005
- J. A. BOWEN, *The history of remembered innovation: Tradition and its role in the relationship between musical works and their performances*, «The Journal of Musicology», XI, 1993, pp. 139-73
- T. BRÄM, P. B. BRÄM, *Der Versuch einer Klassifizierung der Ausdrucksgesten des Dirigenten*, in W. FÄHNDRICH (a cura di), *Improvisation III*, Winterthur, Amadeus, 1998, pp. 220-248
- P. G. BURGESS, *Karajan the Interpreter. A critique*, Ph. Diss., University of Washington, Ann Arbor, UMI, 1997.
- The Cambridge Companion to Conducting*, a cura di A. BOWEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- T. CELLI, *L'arte di Victor De Sabata*, Eri, Torino, 1978
- E. CONE, *Musical form and musical performance*, New York, Norton, 1968
- S. G. CUSICK, *Gender and the cultural work of classic music performance*, «Repercussions», 1994, 3/1, 77-110
- Musikalische Interpretation*, a cura di H. DANUSER, Laaber, Laaber, 1992 (*Neues Handbuch der*



- J. DUNSBY, *Performing music: Shared concerns*, Oxford, Clarendon, 1995
- D. EPSTEIN, *Shaping time: music, the brain and performance*, New York, Schirmer, 1995
- H. C. FANTAPIÈ, *L'analyse de la partition dans la pratique du chef d'orchestre*, «Analyse Musicale», II, Janvier 1988, pp. 26-30
- H. FARBERMAN, *The Art of Conducting Technique*, Miami, Belwin-Mills, 1997
- W. FURTWÄNGLER, *Suono e parola*, trad. it., Torino, Fògola, 1977
- ID., *Dialoghi sulla musica*, trad. it., Milano, Curci, 1950
- H. GOTTSCHESKI, *Tempoarchitektur. Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie. Oder: Was macht das 'Klassische' in Carl Reineckes Mozartspiel aus?*, «Musiktheorie», VIII, 1993, pp. 99-117
- R. HUDSON, *Stolen time: The history of tempo rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1995
- T. KABISCH, *Was dirigiert der Dirigent? Celibidache, Toscanini und die Dialektik des Musikalischen*, «Die Musikforschung», LVIII, 2005, n. 1, pp. 48-58
- P. KIVY, *Authenticities: Philosophical reflections on musical performance*, Ithaca, Cornell University Press, 1995
- E. LEINSORF, *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*, New Haven-London, Yale University Press, 1981
- R. PARCUTT, G. E. MCPHERSON (a cura di), *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*, Oxford, Oxford University Press, 2002
- B. H. REPP, *Quantitative effects of global tempo on expressive timing in music performance: Some perceptual evidence*, «Music Perception», XIII, 1995, pp. 39-57
- ID., *On determining the basic tempo of an expressive music performance*, «Psychology of Music» XXII, 1994, pp. 157-67
- J. RINK (a cura di), *The practice of performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995
- ID., *Le processus narratif dans l'interprétation et l'analyse*, «Musurgia», II, 1995, pp. 28-32
- L. ROSENWALD, *Theory, text-setting, and performance*, «The Journal of Musicology», XI, 1993, pp. 52-65
- D. ROUITZ, *La pédagogie du geste du chef d'orchestre*, «Analyse Musicale», II, Janvier 1988, pp. 23-25
- M. RUDOLF, *The Grammar of Conducting*, New York, Schirmer, 1969
- H. SCHERCHEN, *Manuale del direttore d'orchestra*, trad. it., Milano, Ricordi, 1966.
- G. SCHULLER, *The Complete Conductor*, New York, Oxford University Press, 1997
- R. TARUSKIN, *Resisting the Ninth*, «19<sup>th</sup> Century Music», XII/3, 1989, pp. 241-56

- ID., *Text and act: Essays on music and performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995
- P. TRONCON (a cura di) *Analisi ed esecuzione*, Monografie G.A.T.M., VI, 1, 1999
- G. VINAY, *L'interpretazione musicale come analisi: le variazioni Goldberg*, «Musica/Realtà», XLVII, 1995, pp. 35-64
- R. WAGNER, *Del dirigere*, trad. it., Pordenone, Studio Tesi, 1989
- B. WALTER, *Von der Musik und vom Musizieren*, Tübingen, Fischer, 1957
- A.-V. Listewnik, H. Sander, *Wilhelm Furtwängler*, Leipzig-Dresden, Peters, 1986
- A. ZIGNANI, *Wilhelm Furtwängler. Il suono e il respiro*, Palermo, L'Epos, 2005

### *Altro*

- T. W. ADORNO, *Il fido maestro sostituto. Studi sulla comunicazione della musica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982
- J. ARDOIN, *The Furtwängler Record*, Portland, Amadeus Press, 1994
- M. BEICHE, *Tonalität*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a cura di H. H. Eggebrecht, Stuttgart, Steiner, 1992
- H. H. EGGBRECHT, *Musica in Occidente. Dal Medioevo a oggi*, trad. it., Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1996
- M. GIANI, *L'ermeneutica musicale nella tradizione tedesca. Note per un profilo*, in «bollettino del gatm», IV, n. 1, 1997, pp. 9-28
- J. HANDSCHIN, *Aus der alten Musiktheorie*, in «Acta Musicologica», XIV, nn. 1-4, 1942, pp. 1-27
- I. KANT, *Critica della ragione pura*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1976
- E. KURTH, *Selected Writings*, a cura di L.A. Rothfarb, Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998
- S. K. LANGER, *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, rito e arte*, trad. it di G. Pettinati, Roma, Armando, 1972
- ID., *Sentimento e forma* (1953), trad. it. di L. Formigari, Milano, Feltrinelli, 1965
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, I ed., a cura di F. Blume, Kassel, Bärenreiter, 1949-1976
- F. PISELLI, *L'orologio vivente e il paradosso dell'immobile. Studio su Denis Diderot*, Milano, Celuc, 1974
- H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin, Max Hesse, 1921<sup>2</sup> (rist. Hildesheim, Olms, 1961)

- CH. SCHLÜREN, *Einheit von Gehalt und Gestalt*, disponibile nel sito [www.musikmph.de/rare\\_music/composers/s\\_z/tiessen\\_heinz/1.html](http://www.musikmph.de/rare_music/composers/s_z/tiessen_heinz/1.html)
- ID., *Musik – Lebendig begraben. Komponisten im Berlin der Weimarer Republik* disponibile nel sito [www.musikmph.de/rare\\_music/composers/s\\_z/tiessen\\_heinz/1.html](http://www.musikmph.de/rare_music/composers/s_z/tiessen_heinz/1.html)
- L. SCHRADE, *Music in the Philosophy of Boethius*, «The Musical Quarterly», XXXIII, n. 2, 1947, pp. 188-200
- H. H. STUCKENSCHMIDT, *La musica moderna*, Torino, Einaudi, 1960
- M. THIEMEL, *Tonale Dynamik. Theorie, musikalische Praxis und Vortragslehre seit 1800*, Sinzig, Studio, 1996
- L. WITTGENSTEIN, *Lezioni 1930-1932. Dagli appunti di John King e Desmond Lee*, ed. inglese a cura di D. Lee, Oxford, Blackwell, 1980; ed. italiana, a cura di A. G. Gargani, Milano, Adelphi, 1995
- ID., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. it. di A. G. Conte, Torino, Einaudi, 1964